

SP. cot  
820.90  
04  
R 953

الاتجاهات الحديثة في الأدب الانجليزي

# مختارات من النفط الأدبي

## المُعَاَصِرُ

دكتور رشاد رشدي

مدرس الادب الانجليزي  
بكلية الآداب — جامعة فؤاد الأول

ملتزم الطبع والنشر  
مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد بك فريد (عماد الدين سابقا)

مطبعة العلوم ١٦٢ شارع الخليل



إهداء ٢٠٠٧  
ورثة الفنان/ حامد سعيد  
القاهرة

## الموضوعات

---

صفحة

١ - ل

١	سبنجارن	١ - مقدمة
٢٠	بروك	٢ - النقد الجديد
٢٦	هكسلي	٣ - رأى فى النثر الفنى
٣٤	جارود	٤ - ذكر الحقيقة والأدب
٤٥	اليوت	٥ - طرق نقد الشعر
٥٣	"	٦ - التقاليد والنبوغ الفردى
٥٧	"	٧ - مهمة النقد
٦١	هيوليت	٨ - الفلسفة والشعر
٦٤	مرى	٩ - فن المقال
٧٥	وودبرى	١٠ - معنى الأدب الروسى
٨٢	سيندر	١١ - العقل البشرى والأدب
٨٨	هافلوك اليس	١٢ - الشعر والرواية
٩٧	بوتوم	١٣ - الأسلوب
١٠٤	بولنز	١٤ - واجبات الكاتب
١١٠	فرجينيا وولف	١٥ - بين الشاعر والقارىء
١١٧	جونز	١٦ - الرواية فى العصر الحديث
١٢٢	ديفيز	١٧ - الناقد
		١٨ - المذهب الواقعى وفن الدراما



## مقدمة

المختارات فى ذاتها سبيل من سبل التقديم ، وهى لذلك نادرا ما تحتاج إلى مقدمة ، فالأساس فيها أن تكون عرضا موضوعيا يمهّد للدراسة والاستقراء ، رغم أنها من الصعب أن تتجرد من العامل الشخصى ، فلا تصطبغ بذوق وميول عارضها ، إذ أن فى عملية الانتقاء لون من ألوان التعبير عن النفس .

وهذه المختارات لا تختلف عن غيرها فى هذه الأمور ، فقد انتقيتها من قراءاتى المختلفة فى النقد الأدبى الانجليزى المعاصر ، مراعىا فى ذلك عدة أمور ، أولها أن تكون ممثلة للعقل الناقد كما هو فى الأدب الانجليزى اليوم ، وهو ما يمكن أن نعرفه بأنه مجموعة المشاعر والأفكار التى يعبر بها الناقد عن تجاوبه مع الأدب .

وهذا التجاوب :- بطبيعة الحال - قد يكون تجاوبا إيجابيا أو سلبيا ، أعنى أن الناقد قد يكون مؤثرا أو متأثرا ، ولكنه - على أى الحالين - يعبر عن الطاقة الفكرية الكامنة وراء الخلق الأدبى ، مداها ونوعها .

فالنقد هو فلسفة الأدب ، يجلو جوهره ، ويفسر الحقائق التى ينطوى عليها ، ولذلك رأيت - فيما أنا مزعم عليه من تقديم "دراسة مفصلة بعض الشئ للاتجاهات الحديثة للأدب الانجليزى - أن أبدأ بهذه المختارات من النقد الأدبى ، حتى يستطيع القارئ أن يدرك بها شيئا من المقومات التى يقوم عليها الأدب الانجليزى المعاصر .

فالنقد هو إدراك الأدب لنفسه ، وهو لذلك من خير الطرق التي توقفنا على مدى وعى العصر الأدبي ، فليس صحيحا أن النقاد يشرعون القوانين للكتاب والشعراء ، أو يرسمون لهم الخطوط التي يجب أن يسيروا وفقا لها . فهم في أغلب الأحيان يستنبطون هذه القوانين أو يفسرونها ، وليس معنى هذا أنهم يتبعون الشعراء ، لأنهم في الواقع يعبرون عن إدراكهم الذاتي للأدب في عصرهم وفيما سبقه من عصور في كل ما يكتبون . وكلما كان هذا الإدراك سليما واسعا كلما كان وعى العصر لأدبه ، أو وعى الأدب لذاته أنضج وأتم ، لأن النقد والأدب مظهران لقوة واحدة .

فهذه المختارات التي تعرض خلاصة الفكر الأدبي والآراء والمذاهب النقدية السائدة في إنجلترا اليوم ، إنما تقدم أيضا للاتجاهات المختلفة التي اتجهها الأدب الانجليزي في الثلاثين سنة الماضية ، بيد أنها - على هذه الصورة - لا تعدو أن تكون مقدمة ، فلا يصح أن نكتفي بها عن قراءة هذا الأدب نفسه ، لأنه ليس من الخير أو من الفائدة في شيء أن نقرأ عن كاتب دون أن نقرأ له ، أو حتى قبل أن نقرأه .

بقي أن هذه المختارات في مجموعها تعبر عن اتجاهات أخرى أنخص من الاتجاهات التي يتجهها الفكر الأدبي في إنجلترا اليوم ، وهي الاتجاهات النقد كفن من فنون الأدب المعاصر في إنجلترا ، وهو قد تأثر ، فيما تأثر ، بكتابات ناقدين لم تستطع هذه المختارات أن تتضمنهما ، لأن لكتابتهما قوة جمعية لا يمكن للمختارات أن تبين عنها .

وهذان الناقدان هما بنيدتو كروتشي Benedetto Croce وإ. أ. ريتشاردز I. A. Richards أما كروتشي فهو ناقد إيطالي معاصر ، ظهر أول مظهر في



عام ١٩٠٨ حيث ألقى في هيدلبرج محاضرة بعنوان : « الإدراك الفطري الخالص وطبيعة الفن الغنائية »

L' Intuizione Pura e il Carattere Lirico dell' Arte

وقد فند فيها ( كروتشى ) كل مدارس النقد القائمة حينذاك ، لأنها تنتسب إلى الماضي ، فنحن لا نستطيع أن نعيش في الماضي لا لسبب سوى أنه الماضي ، فبثقافتنا الحالية ، وخبرتنا التي جمعناها على مر العصور ، ينبغي أن نبدأ نفهم ماهية الشعر من جديد . فإذا ما حاولنا ذلك ، وجدنا أن الشعر قد نشأ ، لأنه عندما تفتحت عيننا الإنسان الأول على ما حوله ، أحس بغريزته أن هناك من الأشياء ما يترك أثرا في مشاعره . وهذا هو معنى الإدراك الفطري intuition . فهذه الآثار النفسية أو الأحاسيس التي خلفتها بعض المدركات في نفس الإنسان الأول لم تخلق عاطفة ، بل حالة عقلية ، إذ كانت إدراكا فطريا للكون ، يقوم على المظاهر ، أو على الشعور بالواقع شعورا لا يشوبه أو يقلل من وضوحه التفكير .

وهذا الإدراك الفطري الخالص كان يحتاج إلى اللغة ، ليصل إلى مرتبة الوعي ، كما تحتاج الروح إلى الجسد أو الميل الغريزي إلى الفعل . وهذا هو منشأ وماهية الشعر ، حلم أو تخيل ، أو تصوير بالرمز ، أول جهد يبذل في سبيل المعرفة ، والجذر الذي نبت منه الثقافة وازدهرت ، ولكنه ليس بالنبت ولا بالزهر . . . لفظة بسيطة لا تعقيد فيها لعقل طفل ، ولكنها لفظة ماتزال تلازم حياة الروح وتقدمها عبر الأجيال ، ما دام يظهر بيننا هذا الإنسان البدائي الذي تستطيع المدركات أن تطبع نفسه وتؤثر فيها تأثيرا معينا ، وهو من نسميه بالشاعر .

ونحن نعرف على الشاعر بقوة شخصيته ، ولكنها ليست شخصية النبي

الذى يفرض معتقداته على غيره من الناس ، بل شخصية الحالم المنبعثة من قلبه ، يحقق أحلامه فيما يراه بنفسه .

والأحلام فى ذاتها لا تهم كثيراً ، وإنما ما يهم هو مدى الإيمان الذى يصحب الحلم ، أو بعبارة أخرى مدى عمق الشعور الذى يتكشف لنا فى عملية كتابة القصيدة ، لا الفكرة التى تتطوى عليها ، عملية الخلق نفسها ، لا ما يخلق ، أو انطلاق السهم لا الهدف الذى يصيبه .

وعلى هذا فالشعر هو أقدم نواحى النشاط الإنسانى ، وأكثرها تواضعاً وبساطة ، وفى كل هذه الصفات مجتمعة تكون قيمته ، فلو أننا جردنا الحياة من تفسير الشاعر لها ، وهو التفسير الذى يشبه تفسير الطفل ، لفقدت الكثير من أفكارنا ومشاعرنا معناها ، بل لفقدنا الإحساس باتصال الحياة نفسها واستمرارها . حقيقة أننا لا يمكننا استعادة رغبة أو شعور ، لأنه ما من شىء واحد يمكن حدوثه أكثر من مرة ، ولكن الشاعر الذى يسجل — لا الخبرة نفسها — بل ما تعنى له ، يستطيع أن يحتفظ لنا بمغزاها إلى الأبد ، إذ يصوغها درة فى عقد الخيال ، فيتعدى بها الزمان والمكان معاً ، لأن الحياة تمضى ، أما الفن فيبقى .

هذا هو ملخص الأفكار التى أبدأها (كروتشى) فى هيدلبرج ، ثم أفاض فيها بعد ذلك فى كتابيه (مشاكل علم الجمال سنة ١٩١٠) و (الموجز فى علم الجمال سنة ١٩١٤) .

وسرعان ما انتشرت هذه الأفكار فى إنجلترا ، حتى أنه بعد الحرب العالمية الأولى ، كنت تجد الكثيرين من النقاد يرددونها ، كما أن الكثيرين من الشباب حينذاك تأثروا بها إلى حد جعل بعضهم يتظاهر بالانفعالية المطلقة ،



أو يقصر سعيه على جمال اللفظ دون جمال الصورة ، لأن الصورة — في نظرهم — لا يمكن أن يكون لها من الجمال نصيب غير نصيب اللفظ الذي تكتسي به .

أما الناقد الآخر — ريتشاردز I. A. Richards — فقد كتب كتابه المعروف ( بمبادئ النقد الأدبي ) Principles of Literary Criticism في عام ١٩٢٤ . وريتشاردز عالم نفسي كما أنه من المشتغلين بعلم الجمال ، وهو يدرك تمام الإدراك الصعوبة التي يلقاها الرجل العادي في تنسيق انفعالاته المختلفة المتضاربة ، التي تشبه أجراساً متباينة تقرر في غير انسجام . فالإنسان تملكه نزعات مختلفة ، تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ، ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير العملي المناسب لها ، فيرتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف في سبيله ، فيتشتت المجهود . لذلك كانت مهمة الأدب أن يزود الإنسان بمفرد يعوضه عن هذا التعبير العملي لنزعاته ، فهو ينسق هذه النزعات المكبوتة في الإنسان ، كما أنه يفرج عنها داخلياً بإطلاقها عن طريق الفكر والخيال . وقد أطلق ريتشاردز على هذه القوة التي يمكن أن تؤدي هذه الوظيفة لفظة ( قيمة ) Value ، وعرفها بأنها « القدرة على إرضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة متشعبة » .

فالشاعر — في رأيه — يستطيع أن ينال هذه ( القيمة ) كلها استطاع أن يخلق أو يوحى بحالة ذهنية تتناسق فيها نزعات النفس ، فتصبح وكأنها توشك أن تتحقق ، وبذلك يستطيع الخيال أن يعوضنا عن الفرصة التي قد تتاح لنا وقد لا تتاح للتعبير عن هذه النزعات تعبيراً عملياً . ومثل هذه الحالات التي تنشط فيها قوى النفس الكامنة نشاطاً تخيلياً جديداً ، يسميها ريتشاردز بالاتجاهات Attitudes .

فما هي بالضبط ( القيم ) الشعرية التي تنتج هذه ( الاتجاهات ) ؟ أو كيف يتاح للشاعر أن يبعث الحياة ويقيم التوازن بين نزعات النفس المختلفة ؟ إن هذا الهدف لا يتحقق له عن طريق موضوع قصيدته ، بل هو يصل إليه عن طريق استعماله للألفاظ والصور والرؤى استعمالاً يستطيع معه أن ينقل إلى القارئ حالته هو الذهنية ، وهي حالة تناسقت فيها المشاعر والأفكار تناسقاً واضحاً ، فإذا ما انتقلت إلى القارئ انتقل معها التوازن والانسجام إلى قوى نفسه ، فشفى منها ما كان عليلاً أو مختلاً .

فاشعر - إذن - ضرب من ضروب السحر ، تتأثر به الحواس أولاً ، ثم ينتقل التأثير إلى الجهاز العصبي فيهدىء ما قد يكون به من اضطراب ، ويساعد اختلاجات النفس المقلقة على الاستقرار . ولذلك كانت مهمة الشعر أن يولد في النفس حالة لا شعورية من الإحساس بالسيطرة على الذات ، يتبعها شعور بالإرتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة .

وهذا التكامل لا ينتهى بانتهاء قراءة الشعر ، فإن آثاره التي يخلفها وراءه تنساب إلى العقل نفسه ، فإذا بالاتجاه يصبح عادة . ولذلك فإن من يعرف كيف يقرأ الشعر ، يعرف كيف ينظر إلى الحياة نظرة بها الكثير من الصحة العقلية والعمق والكفاية .

هذه هي نظرية ريتشاردز ، وواضح أنها ليست جديدة كل الجدة ، ولكنها قد عرضت عرضاً يتلاءم مع روح العصر الذي يميل إلى التشكك في مناهل الوحي ، وإلى العرض والتفسير العلي ، وقد اعترف المؤلف بذلك في كتابه الثاني الذي كتبه في عام ١٩٢٦ بعنوان ( العلم والشعر ) . Science and Poetry ، ولكن رغم هذا فقد كان للكتاب الأول ( مبادئ



النقد الأدبي) آثاراً بعيدة واسعة النطاق ، فهو قد وحد الاتجاهات السائدة في النقد حينذاك ، كما أنه أسند للشاعر مهمة لا يستطيع غيره أن يقوم بأدائها. فالشاعر ليس كما يقول ( براوننج ) « أحد جواسيس الله ، عليه أن يبحث عن الكمال في دنيا تبدو للعين مليئة بالنقص ، بل هو طبيب نفساني فنان ، يعنيه أمر النفس البشرية لأنها نفسه هو ، ولذلك كان في تعبيره عن هذه النفس شفاء لإخوانه في الإنسانية .

كان من الطبيعي أن يستخلص النقاد والشعراء من نظرية ريتشاردز هذه عدة نتائج كان لها أثرها في الشعر وفي النقد الأدبي على السواء . فريتشاردز يقول بأن الشاعر يجب أن يساعد الحواس على التفتح ، حتى تنطلق الطاقة العقلية الكامنة ، وعلى هذا فإن الشعر يجب أن يعتمد اعتماداً كبيراً على استعمال الشاعر للألفاظ ، وانتقائه لمقاطع الكلمات والحروف المتحركة ، والرؤى والصور غير المتوقعة ، كما يعتمد أيضاً على عنصر المفاجأة وغير ذلك من الفنون اللفظية - هذا هو على الأقل أحسن السبل التي يمكن للشعر أن يسلكها في هذا العصر المضطرب المقطع الأوصال ، وهو طريق يمكن أن يجيد الشاعر طريقه والسير فيه إلى حد يجعل القارئ يستسلم لشعره دون أن يعي معناه . وهذا يفسر - إلى حد ما - ما اشتهر عن الشعر الحديث من صعوبة الفهم كما يفسر اهتمام النقاد بالقيم النفسية للشعر ، وهو الاهتمام الذي يبدو واضحاً في كثير من كتابات اليوم ، وعلى الأخص في كتابي الشاعرة الناقدة ( إديث سيتول ) Edith Sitwell وقد ظهر أولها A Poet's Note book في عام ١٩٤٣ ، وظهر الثاني A Note book to William Shakespeare في عام ١٩٤٨ ويقول ريتشاردز أيضاً بأن الميل والغريزة هما المادة التي يجب أن تنسج منها ( الاتجاهات ) attitudes حتى تتحول إلى ( أنماط ) patterns - وهذا.

يفسر لنا شيوع (الشعر الحر) Free Verse - إذ أن الشعر في نظر الكثيرين - يجب أن يكون حراً كحرية العقل الباطن نفسه .

وليس هناك من سبب يدعو إلى أن تكون نظرية ريتشاردز وما خلقتها من طرق أو مذاهب مختلفة دليلاً على الانحلال - كما يقول البعض - فإن الميول التي يتكفل الشعر باطلاقها ، قد تهدف إلى تحقيق للذات أعلى مما هو ممكن في حدود خبرة الفرد الحسية ، فتصبح نفثة من نفثات الروح ، التي تضيق بقيود المادة ، وتسعى إلى أن ترى في أمور الحياة العادية معاني جديدة . فإذا كان الأمر كذلك فإن العبقرية - كما يقول ( هربرت ريد ) في كتابه الذي ظهر في عام ١٩٤٠ بعنوان Annals of Innocence and Experience - هي جولة في الظلام ، ومثل هذه الجولات من شأنها أن توضح التباين الموجود بين الحياة كما هي وكما يجب أو يمكن أن تكون ، أي بين مصير الإنسان المادي ومصيره الروحي . ومن حق الشاعر أن يقوم بهذه الجولات ، فيستعمل الرمز أو الحلم أو الأسطورة أو الخرافة ، أو حتى مجرد عرض طارئ من أعراض الشعور كإشارة يعبر بها عن مكنون نفسه وتركيبها وروياها .

ولكن إذا كان هذا هو حق الشاعر ، فإن البعض يعترض بأن للقارئ أيضاً حقه ، فالكثيرون من القراء يحشون في قرارة أنفسهم بنوع معين من النظام الذي يمكنهم أن يرجعوا إليه تجاربهم المختلفة ، وهذا النظام هو بمثابة معيار يقوم على أسس من ضبط النفس ودراستها ، وبدون تطبيقه والرجوع إليه يفقد الأدب - في نظرهم - الكثير من قيمته ، والقائلون بهذا الرأي لا يؤمنون بالعلم ، لأنه يقول أقل من اللازم ، وهم كذلك لا يؤمنون بالرمزية لأنها تقول أكثر من اللازم ، ففي رأيهم أن مهمة الشاعر أن يرى أكثر مما يستطيع العقل المجرد أن يدرك على شرط أن يصور ما يراه خياله تصويراً



موضوعيا في نطاق الملاحظة العالية ، وضمن ما يستطيع الفرد المستنير أن يدرك ويفهم .

على أن هذه مشاكل خاصة بالذوق والتقدير الأدبي ، وهي موضع نقاش وجدل ، ولا سبيل فيها لغلبة رأى على رأى آخر إلا بمزاج الفرد الشخصى . . ولكن لما كانت صفات النظام والاقتصاد في التعبير والعدالة تبدو متوفرة فيمن يسميهم بالكلاسيكيين (الاتباعيين) كما تبدو روح المخاطرة والتحرر من العرف والاهتمام بالذات واضحة فيمن اصطلحنا على تسميتهم بالرومانتيكيين (الابتداعيين) ، فقد هب النقاد يعيشون القضية من جديد ويتعصبون للذهب دون الآخر ، فيقول بعضهم بأننا على أبواب نهضة كلاسيكية ، لأن الرومانتيكية قد استنفدت أغراضها ، بعد أن سيطرت على الأدب زهاء قرن كامل .

ولكن من الخير أن يقوم من بين الفريقين فريق ثالث أكثر اعتدالا ، وهو الفريق الذى يقول بضرورة الجمع بين المذهبين ، ويدل على ذلك بأن أغلب كبار الشعراء في مختلف العصور قد جمعوا بالفعل بين المدرستين . ويتزعم هذا الفريق اليوم في إنجلترا ، ويمارس هذا المذهب المعتدل في تقده وشعره على السواء الكاتب ( ت . س . إليوت ) T. S. Elliot الذى يمكن أن نتخذ من مقالته المعروفة بعنوان Tradition and Individual Talent - وقد احتوتها هذه المختارات - مثالا لما يدين به أصحاب هذا الرأى ، وهى بعد ذلك - فى ذاتها من أهم ما كتب فى النقد الأدبى المعاصر .

ولا تقل أهمية عنها ، من حيث إبانها عن تيار قوى عام من التيارات التى يقوم عليها الأدب المعاصر ، مقالة ( فرجينيا وولف ) Virginia Woolf عن ( الرواية فى العصر الحديث ) - إذ تعرض فيها للذهب القائل بوجوب

تسجيل القصة لكل ما يقع فى الحياة ، دون التقيد بموضوع معين ، ودون الاعتراف بأن الشخصية الروائية تتكون من عدد معين من المميزات ، كما كان الحال فى أدب العصر الفيكتورى مثلاً ويكفى ، لىكى نزيد القارىء توضيحاً لهذه الفكرة ، أن نقتطف هنا من مقال لفرجينيا وولف ، تدافع فيه عن ( مونتين ) Montaigne ، وما يهتم به من تسجيله واهتمامه بتفاهات الحياة فتقول : —

« إنما هى الحياة التى تتضح لنا كلما استزدنا من قراءة هذه المقالات ، الحياة التى تجذب انتباهنا كلما قاربنا النهاية ، حياة الجسد وحياة الروح ، بل كل حقيقة مهما كانت بسيطة من حقائق الوجود ، أن هذه المرأة مثلاً تلبس جوارب حريرية فى الصيف والشتاء ، وأنها تخلط إلنيذ بالماء . أنها يجب أن تشرب من كوبه ؟ أنها لا تلبس نظارات وأن صوتها مرتفع ، أنها تميل إلى تحريك قدميها وهى جالسة أو إلى هرش أذنها بأصبعها ، وبما هو أغرب من هذا ، أنها قد بدأت تحب الفجل ، ثم انصرفت عنه ، ثم أحبته مرة أخرى . فليس بين حقائق الوجود ما هو غير جدير بالملاحظة والاهتمام أضف إلى ذلك قدرتنا العجيبة على تغيير هذه الحقائق بقوة الخيال ،

وموضوع تسجيل الأدب لكل ما فى الحياة أو ما يمكن أن نسميه ( أدب الحقيقة الكلية ) ، قد شغل أذهان الكتاب والنقاد إلى حد كبير فى العصر الحديث ، وقد مثلت له بمقال ( لاليس هكسلى ) تحت عنوان ( ذكر الحقيقة والأدب ) ، وهكسلى مفكر وقصى ذو أثر بعيد فى الأدب المعاصر .

وقد ضمنت هذه المختارات أيضاً مقالين لناقدين من كبار نقاد أمريكا وهما ( سبنجارن ) و ( ودبرى ) ، والمقال الأول ( النقد الجديد ) يلخص المراحل التى مر بها النقد فى أوروبا إلى أن جاء ( كروتشى ) أما المقال الثانى



« العقل البشرى والأدب » فهو يعرض للفكرة التى نادى بها الشاعر الأمريكى Walt Whitman عن ديموقراطية الأدب - أو على الأصح - فوضوية الأدب ، فهو لا ينتمى إلى شعب أو جنس دون الآخر ، بل يعمل على توحيد عقل الجنس البشرى بأجمعه ، وهذه الفكرة يدين بها اليوم فى صورة من صورها كثيرون من النقاد أمثال T. S. Eliot فيعتبرون أدب أوروبا كله وحدة لا تتجزأ - يجب أن يدرس ، كما أنه يتطور وينمو على هذا الأساس .

وقد مثلت فى هذه المختارات للنقد الجامعى ، فنقلت شطرا من رأى « كلتون بروك » عن النثر الفنى ، ، والمقالة المعنونة « طرق نقد الشعر » للكاتب « جارود » ، وقد كان أستاذا للشعر فى جامعة أكسفورد إلى عهد قريب . ويمثل النقاد المحترفين ، المنقطعين للنقد الأدبى ، فى هذه المجموعة الناقد المعروف « ميدلتون مرى » ، وهو من أكثر النقاد فى العصر الحديث إنتاجا ، وقد آثرت أن يكون الموضوع الذى أمثل له به هو موضوع « معنى الأدب الروسى » ، لأنه مامن أحد يستطيع أن ينكر أو يتجاهل الدور الهام الذى قام به الادب الروسى فى توجيه الادب الانجليزى المعاصر .

ولم أشأ أن أمثل للتطرفين من أصحاب رأى القائل بضرورة خدمة الأدب للمجتمع ( وهم على أى حال أقلية تافهة الشأن فى النقد الانجليزى ) ، فما لاشك فيه أن كل أدب وكل فن من شأنه أن يخدم المجتمع الذى ينشأ فيه ، مادام فنا أمينا ، خاليا من العناصر الدخيلة . ولكنى لم أهمل هذه الناحية من الفكر الأدبى المعاصر ، فثلث للعلاقة بين الأدب والمجتمع بمقالين للكاتبين ستيفن سبندر (الشعر والرواية) ، وفيليس بوثوم (واجبات الكاتب) .

والمختارات فيما عدا ذلك تعرض للتيارات المختلفة التى تأثر بها النقاد

المعاصرون ، وأهم هذه التيارات ، بالإضافة إلى مذهبي ( كروثشي ) و ( ريتشاردز ) ، مذاهب علم النفس الحديث وخاصة مذهب ( الجشتالت ) Gestalt كما هو واضح مثلاً في مقال ( بوثوم ) أو ( جونز ) أو ( هافلوك إيليس ) ، والأخير ممن استهوتهم النظريات النفسية وكتبوا عنها الشيء الكثير . على أنه رغم ما تمثل له هذه المختارات من مدارس النقد المختلفة القائمة الآن في إنجلترا ، فإنه يلاحظ أن هذه المدارس تتميز على وجه العموم بالمرونة دون الجمود ، وبالحرية أو التحرر في كثير من المبادئ البالية التي ظلت تصود النقد في أوروبا حتى أواخر القرن الماضي تقريباً ، والتي مازال النقد عندنا - على ندرته - يعاني منها الشيء الكثير .

والرسائل في أغلبها مترجمة وفقاً لأصولها ، إلا أنني اضطررت في بعضها إلى حذف ما كان منها خاصاً بالأدب الانجليزي ، مما يصعب على غير المتخصص فهمه أو استساغته ، كما اضطررت لنفس الاعتبار إلى تلخيص عدد يسير منها ، ظهر في الأصل الانجليزي على شكل كتاب أو كتيب . بقي أمر واحد من الأمور التي راعيتها في تقديم هذه المختارات - وهو أن هذه المختارات كما قلت - تمثل إدراك النقاد الانجليز في عصرنا هذا للأدب ، لا لأدب عصرهم فحسب ، بل للأدب عامة ، وفي كل العصور الماضية . وهذا الإدراك هو نتيجة نمو وتطور ونضج ، على أن أقل ما يوصف به هو أنه يساير العصر ، ولذلك فإني أرجو أن أوفق إلى نقله للقارئ ، فإن إدراكنا للأدب مازال إدراكاً به الشيء الكثير من النقص ، وكذلك مقاييسنا مازالت بالية ، عتيقة .

لأنني ممن يؤمنون بالنمو مع الزمن ، ولكن ربما كان في نقل وعي ناضج ما يساعد على النضوج ؟



## النقد الجديد

كتب فلوير في إحدى رسائله يقول « ما أفكك أساتذة الجامعة وهم يتحدثون عن الفن ، وكان في هذا يعبر عن رأى العالم فى النقد الجامعى لأن العالم يشارك الشاعر الإيطالى الرأى فى أن الرهبان والأساتذة لا يستطيعون كتابة حياة الشعراء ولأنه يلجأ إذا ما احتاج إلى تفهم الأدب إلى من كانت خبرتهم الأدبية غنية موفورة - ولكن الشعراء يمحنون النقد عامة الجامعى منه وغير الجامعى وهم فى ذلك مخطئون لأن كيان الشاعر والناقد يعتمد على قوى واحدة تكشف سرها للناس بالتدرىج وأفادوا من العلم بها ماغير فهمهم للنقد . وماهية هذا السر والطرق الجديدة فى النقد التى أدى إليها هى موضوع هذا المقال .

\* \* \*

١

فى نهاية القرن الفائت احتلت فرنسا مرة أخرى مركز المسرح الذى يمثل النظارة فيه وارثو الحضارة الأوروبية - فأنصت العالم إليها مرة أخرى وهى تتحدث أحاديث مختلفة متشعبة كان من أهمها وأبرزها حديث النقد الأدبى . ولست أبهدف فى هذا المقال إلى أن أروى لكم ما أنتم به عارفون ولا إلى كيف أن نقاد « مجلة العالمين » ، « Revue des deux Mondes » قرنوا فى مهارة وحذق ما بين النقد القديم وأسلحة العلم الحديث ولا إلى الدقة فى التفكير والجمال فى التعبير مما استخدمه جول ليمير

وأنا تول فرانس وأقرانها في دفاعهم عن حرية التقدير والنقد ، فقد أصبح الكثير من أقوالهم الآن مألوفاً ، ومن بين هذا انكار أنا تول فرانس على الناقد صفة القاضي الذي يحكم بالإدانة أو البراءة ووصفه له بأنه « نفس مرهفة الحس تروى مغامراتها بين روائع الآثار الفنية » . فهمة النقد لدى أصحاب المذهب العاطفي هي التعبير عما يحسه الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفني ، وهو قد يعبر عن وجهة نظره بالكيفية الآتية « هذه قصيدة جميلة - مثلاً برميس طليق لشلي - أحس بالسرور عندما أقرأها ، وهذا السرور الذي أحس به هو حكمي عليها الذي لا يمكن أن يفضلته حكم آخر ، كل ما يستطيع صنعه أن أروى لك كيف تؤثر في ، وأن أشرح لك الاحساسات المختلفة التي تخلفها في ، قد يحس غيري لدى قراءتها باحساسات أخرى ، وقد يعبر عنها تعبيراً آخر ، ولكن أليس له من الحق في هذا مثلاً لي ؟ إن استطاع كل منا أن يعبر عن نفسه جيداً وإن كانت لكل منا القدرة على الاحساس الدقيق لانتج أثر فنياً جديداً يحل محل الأثر الذي كان مصدر إحساساتنا ، وهذا هو فن النقد ، ولا يستطيع النقد أن يأتي بأكثر من هذا » .

وقد نرد عليه فنقول : « أنت لاتعينا في شيء وإنما قصيدة شلي هي التي تهمنا ، وأنت بوصفك لحالتك الصحية أو النفسية لاتساعدنا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، وأن نقدك ليحاول دائماً أن يبتعد عن الأثر الفني ليركز الاهتمام فيك وفي مشاعرك » .

ولكنه سيجيب « هذا صحيح ، إن نقدي يميل إلى أن يبعد عن الأثر الفني وأن يركز الاهتمام في ، ولكن كل أنواع النقد الأخرى تبتعد عن موضوع النقد وتحل محله شيئاً آخر ، الناقد العاطفي يحل نفسه ، ولكن أي أنواع النقد الأخرى تقترب من بروميس ؟ » .



فالنقد التاريخي يبعدنا عنها في سعيه وراء البيئة والعصر والمدرسة الشعرية التي نشأ فيها الشاعر ، وهو يوصينا بقراءة تاريخ الثورة الفرنسية ، والعدالة السياسية لجودوين وبروميثيس السجين لايسكس ، والنقد السيكلوجي يبعدني عن القصيدة أيضاً ويحل محلها حياة الشاعر فبدل أن استمتع ببروميثيس يطلب مني أن أعرف الكثير عن شلي نفسه ، والناقد الكلاسيكي ( الاتباعي ) لا يقترب من القصيدة بحكمه عليها بموازينه ومقاييسه المعينة فهو يطلب مني أن أقرأ المسرحيات الإغريقية وشكسبير وشعريات أرسطو وربما أصل الأجناس لداروين أيضاً حتى أستطيع أن أتبين مدى فشل شلي في أن يصنع قصيدته بالصيغة المسرحية أو في مراعاة قواعد وأصول الصنف الأدبي le genre الذي تنتمي القصيدة إليه ، ولكن هذا يعني دراسة آثار أدبية أخرى لدراسة بروميثيس طليق ، أما الناقد من أصحاب المدرسة الجمالية في النقد فهو يبعدني عن القصيدة بنظرياته عن الجمال والفن وهكذا الحال مع كل نوع آخر من أنواع النقد فلا تخدع نفسك ، لأن النقد في مجموعه يميل إلى أن ينقل الاهتمام من الأثر الفني إلى شيء غيره ، غيري من النقاد يهتمون بالتاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي والأدبي ، أما أنا فاني أحلم حلم الشاعر ولذلك أحاول أن أحل أثراً فنياً محل أثر آخر ، والفن لا يستطيع أن يدرك نفسه إلا بالفن .

من العبث أن تفصل هنا ردود المدارس النقدية الأخرى على أصحاب هذه المدرسة إلا أنها كانت تستطيع مهاجمة الفكرة القائلة بأن الذوق يمكن أن يحل محل العلم أو أن العلم يمكن أن يعوضنا عن الذوق فكل منهما له قيمته في النقد وبذلك تكون الطريقة العاطفية ليست أقل

خطأ من الطريقة المدرسية في النقد ، كلاهما ناقص وكلاهما لا يفي بالغرض ، على أن هذا لا يعنيننا الآن في شيء فيكفي أن نعرف أن نضال أصحاب المذهب الموضوعي وأصحاب المذهب الاتباعي ضد أصحاب المدرسة العاطفية في النقد لم يكن بالشيء الجديد ، فهي حرب قديمة العهد بدأ بها تاريخ الأدب الحديث عندما سن النقد الإيطاليون في القرن السادس عشر القانون الكلاسيكي الذي فرض على أوروبا فرضاً لمدة قرنين والذي ما زال قائماً حتى يومنا هذا في لباس «العلم الطبيعي» كما يسميه برونييتير Brunetiere فهم قد أنشأوا الوحدات المسرحية وغيرها من القواعد التي تخيلها الشاعر بوب على أنها الطبيعية ولكنها الطبيعية مخترعة ، ولكن في نفس اللحظة التي كان ينادي فيها زعيمهم سكاليجر Scaliger بأن أرسطو هو أميرنا ، وأنه الدكتاتور الدائم على كل الفنون كان يصر ناقد إيطالي آخر هو بيترو أريتينو Pietro Aretino على أن العبقرية لا يمكن أن تعرف بالقوانين والقواعد وأنها لا تملك من معايير الحكم الأدبي إلا ذوقنا الشخصي .

وفي القرن السابع عشر ورث الفرنسيون مشعل الحضارة عن الطليان ومنذ ذلك العهد إلى يومنا هذا والنضال بين المدرستين لا ينقطع فبوالو ضد سانت ايفامروند ، والاتباعيون ضد الابتداعيين والنظاميون ضد العاطفين ، كتب لميتر « لم اتحدث بهذه الحرية عن هذا الشاعر النيل (فيرجيل) لكني أحدد قيمته أو أضر بشهرته ، قسيستم العالم يرى ما يراه الآن في أشعاره الجميلة ، أما أنا فلا أحكم على شيء وإنما أعبر عما أرى ، وعن الأثر الذي تخلفه هذه الأشعار في عقلي وقلبي ، على أن هذه الألفاظ نفسها ، أنا لا أحكم على شيء وإنما أعبر عما أرى ، قد قالها



من قبله شيفالييه دى ميرى Chevalier de Méré أحد الفطناء فى عصر  
لويس الرابع عشر وهو يكتب إلى سكرتير الاكاديمية الفرنسية ، ومن  
ثم نرى أنه حتى فى عصر بوالو Boileau كان النقد فى نظر بعض الناس  
« مغامرات بين روائع الآثار الفنية » .

فهذه المعركة - اذن - معركة دائمة نجدها فى كل عصر بين المدرسة  
العاطفية أو ( الاستمتاع ) والمدرسة النظامية ( أى الحكم ) إذ أنهما  
بالنسبة للنقد كالرجل والمرأة فى الحياة ، ولذلك كتبنا نعى بقولنا أنهما  
يزدهران فى كل عصر بأن لكل عصر نقده المذكر ونقده المؤنث ،  
والأول قد يفرض أو لا يفرض معايير على الأدب ولكنه لا يسمح  
مطلقاً بأن يكون للوضوح الذى يدرسه سلطان عليه ، والثانى يتجاوب  
مع الفن تجاوباً به الشيء الكثير من الحرارة ولكنه سالب ، وفى عصر  
بوالو كان النوع الأول هو الذى يصبغ الزند ، أما فى عصرنا فالنوع الثانى  
هو صاحب الأثر الأول خارج دور الدراسة طبعاً ، على أنهما يقومان  
دائماً جنب إلى جنب كل منهما يناضل الآخر ما لم يتآلفا ويقتربا  
بطريقة ما .

بيد أننا لو اخترنا هاتين الطريقتين المتعارضتين من طرق النقد فى  
عصرنا لألفينا أنهما تتفقان على الأقل فى نقطة واحدة لم تتفقا فيها وأى  
طرق أخرى من طرق النقد فيما مضى ، فقد كان الأغريق لا يرون فى  
الأدب تعبيراً عن ملكة الخلق - لا بد منه - بل تقليداً متقناً ، أو تكييفاً  
لمادة الحياة بشكل جديد فالشعر فى رأى أرسطو - نتيجة لغريزة حب  
المحاكاة عند الانسان ويختلف عن التاريخ أو العلم فى أنه يعالج الممكن أو  
المحتمل لا الواقعى فى الحياة - وكان الرومان يعتبرون الأدب فناً رفيعاً

الشأن القصد منه إلهام الناس بالمثل العليا في الحياة وكان هذا أيضا رأى الاتباعيين في القرنين السادس والسابع عشر ، فقد كان الأدب في نظرهم نوعا من التمرين ، حرفة يمكنك أن تكتسبها بدراسة الآثار الكلاسيكية لتستطيع تفهم الطبيعة وفقا للتقاليد الاغريقية والرومانية وكان أيضا نتاجا من أنتجة العقل مثله في ذلك مثل العلم أو التاريخ ، وجاء القرن الثامن عشر فعقد سير النقد بعض التعديد بإدخاله معايير جديدة غامضة « كالخيال ، « والعاطفة ، « والذوق ، على أنه لم يستطع التحرر من التقاليد القديمة إلا في القليل النادر .

ولكن بقيام الحركة ( الرومانتيكية ) الابتداعية نشأت الفكرة الجديدة التي ينطوى عليها النقد بكل أشكاله في القرن التاسع عشر ففي أوائل القرن نادت مدام دي ستاي Mme. de Staël بالرأى القائل بأن الأدب « تعبير عن المجتمع ، وهي عبارة صحيحة جزئيا لو فسر المجتمع بأنه الدائرة الضيقة التي يعيش فيها الشاعر بدل أن يكون تلك الدائرة المتسعة التي يعبر فيها العقل البشري عن نفسه ، وأعلن فكتور كوزن Victor Cousin بعد ذلك المبدأ الأساسي « أن التعبير هو القانون الأول في الفن ، .

وإذ أخذ معنى التعبير بعد ذلك يضيق وتضاربت الناس في فهمه أو إساءة فهمه أصبح كوزن - عن غير قصد - مشرّع النظريات الميكانيكية التي تدين بها مدرسة الفن للفن الفرنسية ، ونادى سانت ييف Sainte Beuve بعد ذلك بأن الأدب تعبير عن الشخصية وهي حقيقة جزئية أيضا ، لو كنا نعني بالشخصية خلق وعادات الفنان في حياته العملية بدل أن تكون الشخصية الفنية التي تبين عن نفسها في الأثر الفني ، وجاء تين Taine بعد



ذلك متأثراً بهيجل Hegel فقال بأن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة ، أما العاطفيون المتطرفون فيرون في الأدب تعبيراً عن المشاعر الدقيقة أو الآثار التي تخلفها الحياة في الانسان .

هكذا نرى أن الأدب في نظر كل هؤلاء النقاد هو فن من فنون التعبير سواء أكان ذلك التعبير عن شيء أو خبرة أو عاطفة - عن الكاتب نفسه أو عما يحيط به - ومن ثم كان اتفاق النقاد في عصرنا هذا مهما اختلفت مذاهبهم وتشعبت سبلهم ، فهم - في كل ما يكتبون - يدينون جميعاً بفكرة التعبير هذه .

ولقد ظل النقاد في فرنسا يرتكزون على هذه الفكرة لقرن أو ما يزيد على القرن ولكن دون أن يحاول أحد منهم أن يتفهم مدلولها الجمالي بل اكتفوا بترديد صدى الفكر الألماني ترديداً مبهماً لا وضوح فيه ، إذ أن الفلاسفة الألمان فيما بين هيردر Herder وهيجل كانوا أول من حدد نظرية التعبير وجعلها أساساً للطريقة الجديدة من طرق النقد وكلنا يذكر حديث كارليل Carlyle عما انجز النقد في ألمانيا في ذلك العصر إذ قال : لقد اتخذ النقد شكلاً جديداً في ألمانيا ، فأصبحت له مبادئ وأغراض سامية ولم يعد الآن يسعى إلى تحليل الأسلوب أو النظم ، أو إلى تبين صلاحية الاستعارة ، أو وضوح العاطفة أو الكشف عن الحقيقة الميطقية العامة التي ينطوي عليها الأثر الفني كما أنه لم يعد يعنى باستقراء حياة الشاعر وصفاته الخلقية أو مزاجه من خلال شعره بل همه الأول روح الشعر نفسه وحياته الخاصة به . وليست مهمة النقد الآن تحديد الكيفية التي أنشأ بها أديسون عباراته وكون أسلوبه ولكن استكشاف العبقرية التي أوحى إلى شكسبير

بمسير حياته ونفشت الروح في أرييل وهاملت ، أين تكون هذه الروح وكيف استطاعت أن تهب كل منهما شخصيته ، فالنقد لا يهتم الآن بالشاعر وطريقته في النظم ، ولكنه يهتم بفحص القصيدة نفسها وكيف كانت ولم كانت ولم لم تكن مجرد تعبير فصيح بدل أن تكون خلقا ينبض بالحياة كما هي ، والنقد الآن يقوم مقام الشارح الذي يفسر الملهم لغير الملهم ، والذي يصل ما بين النبي ومن يستمع إليه من الناس فيطرب لروى حديثه ولكنه لا يستطيع وحده أن يفهم فخواه .

أكبر ظني أن كارليل كان مغاليا بعض الشيء فيما نسب من صفات إلى الناقد الألماني ولكن بما لا شك فيه أن النقاد الألمان كانوا أول من أدركوا أن التعبير هو مهمة الفن ، وأن النقد هو دراسة للتعبير ، وقد كتب جيته يقول « النقد نوعان - نقد هدام ونقد منشيء خالق - والأول يختبر ويقيس الأدب بمعايير آلية أما الثاني فيجيب على هذه الأسئلة الأساسية » ما القصد الذي يسعى الكاتب إليه وإلى أي حد نجح في إدراكه وفي تنفيذ خطته ؟ ، وهذه هي تقريبا نفس الألفاظ الذي يستعملها كارليل في مقاله عن جيته حين يقول أن واجب الناقد أن يفهم بوضوح « ماذا كان قصد الشاعر ، وما هو العمل الذي كان عليه أن يؤديه وإلى أي حد استطاع بلوغه وتأديته مستعينا في ذلك بالمادة التي بين يديه » .

هذا هو القبس الذي يستند النقد من نوره في عصرنا الحديث - وهذا هو المثل الأعلى الذي ظل النقاد يسعون إليه من كولريديج إلى باتر Pater ومن سانت ييف إلى لاميتز حتى عند ما لم يصيبوا فيه نجاحا وعندما كانوا يخدعون أنفسهم بأنهم يتسعون إلى أشياء أخرى خلافا - ولكنه لم يكن المثل الأعلى للنقاد في عصر أرسطو أو العصور



التي تليه عندما كان الناقد يحكم على الاثر الفني بأنه غير معقول أو ضار  
بالاخلاق أو يناقض نفسه أو يتنافى مع أصول وقواعد الكتابة !  
ولم يكن هذا أيضا ضمن مقاييس بوالو عندما لام تاسو على  
استعمال الاسطورة المسيحية بدل الاسطورة الوثنية في الملحمة — أو  
« اديسون » ، عندما كان يحكم على الفردوس المفقود وفقا لمقاييس  
Le Bossu أو الدكتور جونسون عندما كان ينعي على الملك لير خلوها  
من العدالة الشعرية ، ماذا حاول الشاعر صنعه وكيف أدرك قصده ،  
ما الذي يحاول أن يعبر عنه وكيف استطاع التعبير وما هي الروح التي يشف  
عنها أثره الفني وما هو الطابع الذي يمكن أن يخلفه على العقل وما هي  
أفضل السبل التي أستطيع أن أعبر بها عن هذا الطابع ؟ هل الاثر الفني  
أمين على تنفيذ القوانين التي هي قوانينه الذاتية لا القوانين التي يفرضها  
الغير عليه ؟ هذه هي الاسئلة التي يجدر بالناقد الحديث أن يوجهها إلى نفسه  
كلما حاول أن يعالج أثرا من الآثار الفنية ولكنتنا في الاجابة عليها يجب  
أن لا يغرب عن بالنا أمر ذو أهمية عظمى — وهو أننا يجب أن نحكم  
على هدف الشاعر ساعة الخلق — أعني بالقصيدة نفسها — لا بالآمال  
والمطامع التي تجيش في نفسه والتي يتخيلها هدفه قبل أو بعد أن يتم الخلق  
— إذ أن مطمع كل فنان أن يخلق أثرا فنياً — ولكن الاسئلة التي تدور حول  
عمله يجب أن تنحصر في هذا السؤال ، هل استطاع أو لم يستطع خلق أثر فني ؟



قلنا أن نظرية التعبير وادراك أن الادب فن من فنون التعبير هي  
النقطة الرئيسية التي تقابل فيها النقاد منذ قرن مضى للآن — ولكنهم لم  
يحسنوا فهمها فادت بهم إلى طرق متشعبة وسبل معقدة وأوهام وسخافات

لاحد لها - فقد معها مدلولها وطمس معناها إلى أن جاء الفكر الإيطالي  
بيندوتو جروتشي Benedetto Croce وهو ناقد معاصر أدرك النظرية  
ادراكا شاملا ورأى بوضوح ما يترتب عليها من نتائج فاتجه بالفكر  
ناحية جديدة ليست في الواقع إلا استنباطا من النظرية نفسها وهي أنه  
بما أن الفن تعبير فكل تعبير فن - ولا يسمح المجال لي بأن أعرض  
لمحاسن ومثالب هذه النظرية كما أتى لا أرى داعيا إلى ذلك - فهي إذا  
أقرها النقاد - وهم بالفعل يقرونها جزئيا لأدى ذلك إلى تطهر النقد  
من كثير من الأعشاب البرية التي تعوق تقدمه - وهي الأعشاب  
التي سأحاول فيما يلي أن أجلوها لأبين الأهداف التي ظل النقد يسعى إليها  
لمدة قرن كامل أو ما يزيد على القرن - ولا كشف عن عناصر النقد  
القديم التي قد بدأت تتوارى وتنطمس في ضوء النقد الجديد .

فنحن أولا قد تخلصنا من القواعد القديمة حتى أن مجرد التفكير  
في قواعد النقد ليذكر الناقد الحديث بعصر السحر وبهذه الألفاظ والعبارات  
المبهمة التي يحرم على أبطال الأساطير والقصص الخرافية التفوه بها دون  
سبب ظاهر ، فالقواعد الآن لا تعدو أن تكون أثرا من آثار التابو  
عند القبائل الهمجية ونحن لانجد الكثير منها في أرسطو الذي كان يعتمد  
في نقده على استقراءاته في الأدب ، بيد أننا نجدها بوفرة في كثير من  
أدباء اللغة الإغريق الذين أتوا بعده ، وفي أغلب نقاد الرومان مثل  
هوارس الذي يشرع للكاتب المسرحي فيقول: « يجب أن لا يكون على  
المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين في وقت واحد ، ويجب أن لا تتألف  
المسرحية من أكثر أو أقل من خمسة فصول » .

لا ضرورة بنا إلى تتبع تاريخ هذه القواعد ، ولا إلى الإفاضة في

كيفية ازدياد عددها ولا إلى كيف أن الاتباعين في القرنين السادس والسابع عشر نظموا منها القوانين والدساتير الأدبية ولا إلى كيف أنها عاقت تقدم الفن في ذلك العصر فقد رأينا أنها كان لها من المعضدين في كل وقت مثلها كان لها من المعارضين فاريثينو ضد سكاليجر وسانت أيفرموند ضد بوالو ، كما أننا نعرف أن الشعراء في كل عصر قد أدهشوا النقاد بحرقهم هذه القوانين خرقاً لم يودى إلى الإيذاء بمؤلفاتهم ولم يضيع معه جمالها ، ورأينا أيضاً كيف أنها استمرت إلى نهاية القرن الثامن عشر عندما أبعدوا الابتداعيون عن عالم النقد، ولكنها لم تبعد حقاً فهي مازالت قائمة يدينا ، متكرة باسم العرف والصناعة الفنية ، ولكنها ستزول قطعاً عندما يعترف النقد في صراحة بأن كل أثر فني خلق روحى لا تتحكم فيه إلا قوانينه الذاتية .

ونحن قد تخلصنا أيضاً من تقسيم الأدب إلى أبواب أو اصناف genres فتاريخها مرتبط بتاريخ القواعد الاتباعية وقد كان الاتباعيون يسنون القوانين لكل باب ويحتمون عليه أن لا يتعداها ولم يكن هذا التبويب في ذاته إلا نتيجة لهذه القواعد ، فالكوميدي يجب أن لا يختلط بالتراجيدي والملحمة يجب أن تفصل عن الشعر الغنائى ، على أن هذا القانون لم يلبث أن كسره الشعراء فاضطر النقاد إلى تفسير هذا الخرق لقوانينهم أو إلى تغيير القانون نفسه ، ولكننا إذا اعترفنا بأن الفن عضوى ، وأننا في نقدنا لكل أثر فنى يجب أن نجيب على السؤال التالى : « ما الذى عبر عنه الاثر الفنى وإلى أى مدى كان التعبير كاملاً ؟ » لا نتفت الحاجة إلى أن تتساءل عن مدى اتفاق الاثر الفنى مع قواعد وأصول الباب الذى يمكن أن ندرجه تحته — فالشعر الغنائى والملحمة



والملمهة كلها أسماء لا يمكن أن تكون لها دلالة فعلية في عالم الفن، فالشعراء لا يعتمدون كتابة الأغاني أو الملاحم أو الملمهة مهما غررت بهم هذه التسميات ولكنهم يعبرون عن أنفسهم — وهذا التعبير هو الشكل الوحيد أو المظهر الذى تتخذه كتابتهم — ومن ثم لا يمكن أن يكون للأدب ثلاثة أو أربعة أو عشرة أو مائة بابا . فهى كثيرة كثرة الشعراء أنفسهم . وأنت إذا أمعنت النظر في تاريخ الأدب لا تضح لك هذا الخطأ وبأن خطره فشكسبير مثلا قد كتب الملك لير وفس وادونيس والسونيتس Sonnets فلو أن مؤرخ الأدب قد فصل كلا من هذه الآثار بعضها عن البعض ووضع كلا منها فى الباب الذى يتشابه فيه تشابها سطحيا مع أثر فى آخر لقطع بذلك صلته بخالقه ولفقدنا نحن كل أثر لشكسبير الفنان الخالق .

ومن الجهل بمعنى النقد أن نقسم تاريخ الأدب الانجليزى إلى أقسام نسميها بالكوميدي والتراجيدى والشعر الغنائى وما أشبه ذلك — إذ يصبح تاريخ الأدب بذلك مغالطة منطقية لأنك بدل أن تصل بين المواد التى تقوم بينها صلة عضوية تفصلها إلى أقسام وتضع كل قسم منها فى باب معين وهذه الأبواب فى ذاتها لا يمكن أن تعنى شيئا اللهم إلا فى حالة استخدامنا لكلمة « الغنائى » لنصف بها حرية التعبير الفنى — فالفن كله غنائى — بما فى ذلك الكوميديا الإلهية — والملك لير ولوحة من رسم كوروت وموسيقى باخ ورقص ايزادورا دنكان — واغاني هينى وشلى .

ونحن ايضا قد تخلصنا من هذه الاصطلاحات التى لا تعنى شيئا أمثال المضحك والحزن والسامى ، وهى الصفات التى نجمت عن ولع نقاد القرن

الثامن عشر بالتعميم — فنجد جرای يتبادل الرسائل مع صديقه (وست) في موضوع السامى — وجاء شيلر بعد ذلك ففرق بين البسيط والعاطفى — وعرف جين پول الفكاهة وهيكل المحزن — وإذا كانت هذه المصطلحات تمثل ما ينطوى عليه الفن ، فهى يمكن أن تعنى ما يعنيه المرح والأسى والبغض والحماسة، ومن ثم وجب علينا أن نتحدث عن المضحك بنفس الطريقة التى نتحدث بها عن التعبير عن المرح فى قصيدة ما . أما إذا كانت تمثل ابواباً من الشعر مصطلحاً عليها فاستعمالها فى النقد يسئ إلى الفن . لأن كل شاعر يعبر عن الكون تعبيراً جديداً بطريقته الخاصة وكل قصيدة فى ذاتها تعبير جديد مستقل عن غيره ومن ثم لا يعترف النقد بالمحزن بل بأيسكلس وشكسبير وراسين ، على أنه لا بأس فى استعمالنا للفظه المحزن Tragic حتى يسهل علينا وصف بعض القصائد المتشابهة قليلاً ولكن ان نسن القوانين المحزن حتى نحكم بها على الكتاب والشعراء من شأنه أن يزيد فى غموض وإبهام القواعد الاتباعية البالية التى لم نعد فى حاجة إليها .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من نظرية الأسلوب والاستعارة والتشبيه وما إلى ذلك من ضروب الفصاحة الاغريقية الرومانية — وهى التى تدين بكيانها إلى الاعتقاد بأن الأسلوب منفصل عن التعبير وأنه شئ يمكن اضافته إلى الأثر الفنى أو طرحه منه كما نشاء — بدل أن يكون ادراك الشاعر للحقيقة وموسيقى كيانه بأكمله — ولكننا الآن نعرف أن الفن هو التعبير — وان هذا التعبير كامل فى ذاته — فاذا غيرناه اضطررنا إلى خلق تعبير جديد وبالتالى إلى خلق أثر فنى جديد — ومع أن بعض النقاد ما زالوا يكتبون عن الأسلوب كما كان أسلافهم يكتبون منذ قرنين عن

فنون الشعر -- إلا أن نظرية الأسلوب لم تعد تشغل حيزاً ما في الفكر الحديث فنحن ندرك أننا لا يمكننا دراسة الأسلوب منفصلاً عن الأثر الفني كما لا نستطيع دراسة العنصر الكوميدي منفصلاً عن كاتب الملهة (الكوميدي) .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من الحكم الأخلاقي على الفن ، بعد أن كان هوراس يقول بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر ، وظل النقد بعد ذلك مختلفين على أيهما أجدر بالشعر اللذة أو المنفعة قروناً عديدة في حين كان بعضهم يقول بأن الشعر يهدف إليهما معاً فنحن نتعلم منه كما نطرب له إلى أن جاء النقد الابتداعيون فنادوا بالمبدأ القائل بأن الفن لا غرض له إلا التعبير ، وأن غرضه يكتمل باكتمال التعبير وأنه لا مبرر للجمال إلا وجوده إذ أنه ليس من طبيعة الشعر أن يخدم أي غرض خلقي أو اجتماعي ، وقد لا يستطيع المؤرخ أو الفيلسوف أو المشرع أن يرى في الأثر الفني شيئاً سوى أنه وثيقة اجتماعية ، وهو في هذا يشبه الحجار الذي يرى أن التمثال ليس إلا كتلة من الرخام تزن من الأبطال عدداً معيناً ولكنه يجهل أو يغفل القصد منه والسر في روعته وقوته ، ونحن لا نهتم بالأخلاق في حكمنا على أبحاث العالم ومنشآت المهندس ، بل أننا نتطلب منه أن لا يهتم بها في بحثه عن الحقيقة . وعالم الجمال بعيد كل البعد عن كلا الوضعين فلا هو يرمى إلى استكشاف الحقيقة ولا إلى تقويم الخلق ، وكل ما يخلق فيه خيالي لا يدعي الصلة بالحقيقة ولا يمكن أن يقاس بمقاييسها وليس على الشاعر من واجب خلقي سوى أن يكون مخلصاً لفنه وأن يعبر عن تصوره للحقيقة في أكمل صورة ، ومن ثم بطل الحكم على الأدب بالمعايير الأخلاقية إلا في أمريكا ، إذ أن النقد فيها عداها من بقاع



الأرض يعلمون الآن أن الفن تعبير لا بد منه عن ناحية من نواحي الطبيعة الانسانية لا تستطيع أن تدرك نفسها إلا به وفيه .

ولقد تخلصنا أيضاً من المزج بين المسرحية والمسرح مزجا خاطئاً ظل يشوب روح النقد لنصف قرن تقريباً ، فالنظرية القائلة أن فن الدراما ليس فناً خالقاً بل مجرد نتيجة الظروف المسرحية القائمة نظرية قديمة يرجع تاريخها إلى القرن السادس عشر حين نادى عالم إيطاليا بأن القصد من المسرحيات أن تلعب على المسرح في أحوال وظروف معينة وأمام جمهور كبير متنوع من الناس ، ومنذ ذلك العهد أصبح الحكم على قيمة المسرحية يتبع مقدار السرور الذي يجلبه تمثيلها إلى نفوس المتفرجين أو بمعنى آخر مقدار نجاحها على المسرح . وارتكن إلى هذه الفكرة بعض الابتداعيين من النقاد الألمان في القرن التاسع عشر ليبرروا شذوذ مسرحيات شكسبير عن القواعد الاتباعية ، فنادوا بأن الحكم على شكسبير بمعايير المسرح الإغريقي حكم خاطيء ، لأن الدراما نتيجة للظروف المسرحية القائمة وهى الظروف التى كانت تختلف كل الاختلاف فى إنجلترا فى عهد اليبابات عنها فى أثينا فى عهد بركليس . وقد نجحوا فى دعواهم كل النجاح فأعادوا إلى شكسبير سابق مجده . ولكن المسألة لم تنتهى عند هذا الحد ، فقد تطورت الفكرة إلى نظرية ثم إلى عقيدة ظلت تلازم نقادنا حتى اليوم ملازمة القواعد الإغريقية النقد فى القرن السابع عشر ولكن الواجب يقتضى بأن لانحكم على الكاتب المسرحى بمقاييس تختلف عما نحكم به على أى كاتب أو فنان آخر فنقدنا يجب أن ينصب على ما يسخى إلى التعبير عنه وعلى كيفية التعبير ومدى نجاحه أو كماله فانسرح عمل كاهو فن وما نسميه ( بنجاح ) المسرحية بهم المسرح من الناحية التجارية .

وكما قال ناقد فرنسى قديم « قد يبرر النجاح الكاتب المسرحى ولكن قد لا يكون من السهل تبرير النجاح نفسه » . ومقياس النجاح مقياس اقتصادى لا يعنى الفن أو النقد فى شيء ، ولكنه دون شك يهم علم الاقتصاد ، ولقد قامت بعض البحوث الخاصة بتاريخ المسرح وتغير الذوق المسرحى بخدمات جليلة للتاريخ الاجتماعى والاقتصادى ولكنها لا تمت بسبب إلى الدراما كفن أو إلى النقد وهى فى ذلك تشبه بحثا فى تاريخ حرقة النشر وأثرها على جيوب الشعراء وثوراتهم ، من البديهي أن لاصلة بينه وبين تاريخ الشعر .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من المهارة الفنية باعتبارها جزءا منفصلا عن الفن فقد أبنا أن الأسلوب لا يمكن أن يتفصل عن الفن ، وما المهارة الفنية إلا تسمية خاطئة للأسلوب قد يعمينا عن خطئها ما يحيط بها من هالة تشبه الهالة العلية ، وقد قال أوسكار وايلد فى مقاله عن الناقد كفنان « المهارة الفنية هى الشخصية وهذا هو السبب فى أن الفنان لا يستطيع أن يلقنها لغيره وأن الطالب لا يستطيع أن يتعلمها وأن الناقد لا يستطيع أن يفهمها » فالمهارة الفنية فى الشعر لا يمكن فصلها عن طبيعته ، فلانستطيع مثلا أن ندرس النظم فى ذاته إذ هو صفة من صفات الشعر لا تفصل عنه ، وتختلف فى القصيدة عن الأخرى ولو كانت من نفس البحر أو القافية .

وقد تخلصنا أيضاً من تاريخ ونقد الموضوعات الشعرية فلانستطيع أن نقول بأن أيسكلس قد عالج نفس قصة بروميثيس التى عالجها شلى ، ولا أن نقارن بين قصة فرانسيكادار تيمى كما عالجها كل من داتى ودانينزيو ، فبروميثيس لا يعدو أن يكون عنوانا لا يعبر عن قصة إغريقية بل عن

إدراك شلى الفن للحياة وهو الشئ الذى يجب أن يهتم ناقد الشعر دون غيره من الأشياء، وهنا يجدر بنا أن نرد على هؤلاء النقاد الذين يتطلبون من مادة الشعر أن تكون مأخوذة من العصر الذى يعيش فيه الشاعر، فلو أننا حولناهم حق تقرير مادة الشعر قبل أن يكتب أو فرض مواضيع دون الأخرى على الشعراء، لسألناهم كيف يستطيع الشاعر مهما حاول، أن يصوغ شعره من مادة لا يكون مصدرها عصره، فشاعر القرن العشرين وهو يعالج موضوعات يتخيل أن بينها وبين حياة قدماء الإغريق أو المصريين علاقة ما إنما يعالج فى الحقيقة حياة عصره فيما عدا التفاصيل السطحية الخارجية، وقد ظل المتشائمون منذ أن بدأ الإنسان حياته الفنية إلى يومنا هذا، يقولون بأن لا جديد فى الفن، لأن موضوعات الفن قديمة لا تتغير، على أن عكس هذا صحيح لأنه لا وجود للموضوعات القديمة، إذ أن خيال الشاعر يجعل من كل موضوع يعالجه موضوعاً جديداً يختلف كل الاختلاف عن غيره من الموضوعات.

ونحن أيضاً قد تخلصنا من الاهتمام بالجنس والزمن والبيئة التى نشأ فيها الشاعر كعنصر من عناصر النقد فدراسة هذه النواحي بالنسبة للأثر الفنى تعنى أننا نعالجه كما لو كان وثيقة تاريخية أو اجتماعية، وهى دراسة قد تلقى شيئاً من الضوء على تاريخ الثقافة والحضارة ولكنها لا تفيد تاريخ الفن، إلا إذا كشفت لنا عن مادة الحياة التى كانت تحيط بالشاعر لنعرف ماذا صنع بها وكيف استطاع أن يصوغها شعراً، وبهذا فقط نكون قد فسرنا التعبير تفسيراً صحيحاً وحررنا النقد من Kulturgegeschichte التى فرضها عليه تين ومدرسته.

وقد تخلصنا أيضاً من تطور الأدب، وهى الفكرة التى نشأت فى



القرن السابع عشر والتي عارض فيها پاسكال ، منذ بادىء الأمر حين  
به الأذهان إلى ضرورة التمييز بين العلم والفن ، فالعلم يتقدم عن طريق  
استكشاف وجمع الحقائق أما تغيرات الفن فلا يمكن أن نخضعها لآلية  
نظرية من نظريات التقدم ، إذ يتحتم علينا حينذاك أن نصنف الشعراء  
وفقاً لتقديرنا لقيمهم تقديراً تعسفياً ، وهو أمر لم يعد النقد الآن يعيره  
شيئاً من اهتمامه ، وتطورت فكرة التقدم في أواخر القرن التاسع عشر  
إلى نظرية التطور التي استعارها النقاد من العلم ، ولكنها أيضاً نظرية خاطئة  
لأنها تغفل طبيعة الفن الذي يسير ويتحرك في حرية تامة ، ونحن بالمثل نخطيء  
عندما نتكلم عن منشأ الفن ، لأنه ليس للفن منشأ منفصل عن حياة الإنسان  
ونحن أخيراً قد تخلصنا من الفصل بين النقد والخلق ، إذ أن النقاد عندما  
حددوا مهمتهم بأنها الكشف عن غرض الشاعر وكيفية ومدى تحقيقه  
لهذا الغرض ، حددوا بهذا طريقهم في النقد ، إذ كيف يتسنى للنقاد أن  
يؤدي هذه المهمة دون أن يكون كالفنان تماماً ، أعني أننا في تذوقنا  
للاثر الفني ، يجب أن نعيد خلقه في نفوسنا حتى يتسنى لنا فهمه والحكم  
عليه ، وفي هذه الحالة يصبح النقد فناً من الفنون الإنشائية ، ونظرية الجمع  
هذه بين الخلق والنقد هي آخر ما وصل إليه الفكر الحديث في عالم الفن ،  
ونحن نستطيع أن نتبع نشوءها من جيته إلى كارليل ومن كارليل إلى  
أرنولد ومن أرنولد إلى سيمونز ، حيث ظل النقد دهرًا طويلاً يتحدثون  
عن المهمة الإنشائية للنقد ، ولو أنها كانت تعني لكل منهم شيئاً يختلف  
عما تعنيه للآخر فكانت في نظر أرنولد تعني أن النقد يخلق جو العصر  
الفكري ، وهي مهمة اجتماعية هامة دون شك ولكن لاصلة لها بالفن ،  
على أن هؤلاء النقاد مهما اختلفوا فقد كانوا جميعاً يهدفون إلى حقيقة

هامة تنطمس في ضوءها كل الآراء العتيقة عن عقم النقد ، وهي أن الحياة التي ينبض بها النقد لا تختلف في شيء عن الحياة التي ينبض بها الخلق ، وهذه الحقيقة لا تفسر لنا كل ما يجب أن نعرفه عن فن النقد ولكنا الآن نعرف أن النقد بدونها مستحيل ، قال شلنج Schelling إن الخلق بالنسبة للنقد كالروح بالنسبة للفلسفة ، الحقيقة العليا التي لاحقيقه غيرها ، وهذا يفسر كيف أن الفكر وحده لا يمكن أن يهتدى إلى السر في روعة الفن ، وهو السر الذي إن تكشف لنا على الاطلاق فلا يمكن أن يجلوه إلا أثر فني آخر من آثار فن النقد الذي يقوم بالنسبة للأدب مقام المرآة لأن النقد والخلق في جوهرهما لا يختلفان .

## رأى فى النشر الفنى

لو قدر لفرنس أن يقرأ مختارات «يرسل سميث»، من النشر الانجليزى لقال: كل هذا عظيم — ولكنه ليس ثرا — هذا أدب شعب يستطيع الارشاد والوعظ ولكنه لا يقوى على التحدث، إني أنصت فى اعجاب ودهشة إلى كل هؤلاء الأنبياء ولكنى لأحفل بالتحدث إليهم، لأنهم فى الواقع ليسوا متحضرين — نعم هم أقدر منى ولكنى أتخيلهم على صورة رؤساء قبائل جمعهم حلبة واحدة حيث يتبارى كل منهم فى عرض بلاغته وإظهار فصاحته، . على أن للنشر الانجليزى جانب آخر يتجاهله مستر يرسل سميث لأن المختارات ربما لا تسمح بعرضه عرضا كافيا، فالنشر بطبيعته أطول من النظم ولذلك يصعب على العين أن تلم بمزاياه خلال مختارات قصيرة .

ولما كان قوام الشعر الحب كانت العدالة قوام النثر وكما أن الحب يجعلنا نعمل ونسكلم دون روية تحتاج العدالة منا إلى التحيص والتروى وضبط المشاعر حتى أنبلها، ولا أعنى بالعدالة هنا أن نكون عدلا بالنسبة لآراء معينة أو أفراد معينين — بل أن نتخذ منها عادة عقلية تصبغ تفكيرنا فيستقر بها أسلوبنا ويهدأ ويتخذ شكلا تكون هى اللون الغالب فيه . فالناثر القدير لا يمكن أن يتصف بالبرود — ولكنه لا يسمح لكلمة أو صورة بأن تضفى على تفكيره من الحرارة ما قد يخرج به عن بلوغ مقصده فهو يسعى إلى هذا المقصد فى غير تسرع وفى غير توان وبقيمه ضابطا على



كل ثروته العقلية وينبذ من صور الجمال كل ما قد يعوقه عن بلوغه — حتى إذا أتم ما أراد أتممه اتضح جمال الأثر الذي يصنعه وهو جمال الكل والنسب المختلفة والابعاد المعينة التي منها ينشأ هذا الكل — ومن ثم كان علينا لأن ندرك جمال الأثر النثرى — أن نقرأه حتى نهايته .

والناثر كما يتضح من هذا يحتاج إلى الصبر والناة ولكننا لا نغفل مكافأته فنحن نشق فيه لأنه يقنعنا في حين أننا لا نقتنع بمن تسترقهم فصاحتهم، وهو كذلك يمنحنا من السرور قدراً أوفر لأنكاد نلاحظ وجوده، وأحسن النثر ما دعانا إلى قراءته دون أن نتوقف للاعجاب بكتابته أو لمناقشته الحساب — ولكننا لا نستطيع إلا أن نقف عند جملة كهذه اقتبسها من كارليل مستر سميث في مختاراته « أيها القبطان الشجاع — ياملك البحار — كولمبس — بطل أفضل ملوك البحار — ليست هذه البيئة التي تحيط بك بيئة الأصدقاء وأنت وحدك على متن البحار حولك أرواح نائرة خائرة ومن ورائك العار والدمار وأمامك ستار من الليل لا يمكن اختراقه » .

لو استمر كاتب في أن يكتب بهذا الأسلوب لأضجرنا كما يضجرنا رجل يتكلم بأعلى صوته ولو أنه لم يستمر لنبت المقطوعة التي يكتبها في هذا الأسلوب عن بقية ما يكتب ولكن مثله في ذلك مثل رجل يتحدث في هدوء ثم يصيح فجأة ليعود إلى حديثه مرة أخرى .

وهو في هذا يشبه أيضاً رجلاً يخاطب وهو يتناول طعامه ليقتنع من حوله على المائدة بقوة عقائده وهذه آداب اجتماعية مصدرها الأثرة وحب النفس — والأثرة هي أقبح معائب الناثر . لأن النثر إنما هو نتاج المدنية — نتاج قوم تعلوا المناقشة دون الحاجة إلى الشجار أو التنايد بالألفاظ، قوم يعلمون أن الحقيقة صعب العثور عليها وإنها جديرة بالبحث، فهم لا يهتمون

معارضهم بالخطأ ولكنهم عن طريق العقل ، وفي اناة وروية يتمكنون من ايقافه على خطئه بنفسه - ونحن لا نستطيع أن نتول شعرا ما يمكن أن يقوله أفضل النثر كما أننا لا نستطيع أن ننال في الشعر أحسن ما ناله في النثر - إذ أن المجتمع المتمدن قد لا يفضل مجتمعا بدائيا في التعبير عن أعلا درجات العاطفة الجياشة الثائرة - ولكنه - لو أنه كان متحضرا حقا - يفضل من حيث أساليب الحياة - كما أنه أرحم منه وأعقل وأبصر وأكثر استمرارا فيما يأتي به من مجهود - وهذه الرحمة وهذا التبصر وهذا المجهود البعيد المدى كل هذه تشجعها وتعبر عنها الآثار الثرية العظيمة - وقد فهم الفرنسيون هذا منذ أمد بعيد لأنهم يقدرون الحضارة ويستمتعون بها فنجد باسكال في خطابات من الأقاليم عام ١٦٥٦ يكتب في موضوع شوهته الخلافات الحزبية واخفت معالمه شبك القول في العصور الوسطى ولكنه مع ذلك يعالجه في عدالة وأدب ووضوح بعيدا كل البعد عن أسلوب جيون المتفاخر المحقر لغيره، فهو رجل متحضر يتحدث إلى رجال متحضرين مثله ومن ثم كانت حجته أقوى - وإذ هو يسعى إلى أن يقضى على الأوهام الباطلة نراه ينأى بنفسه عن مقالة معتقيا لأنه يدرك أن فن الجدل يتطلب أن لا تكون البادىء بالاتهام بل تعرض قضيتك عرضا يشجع من يولع بالاتهام على أن يوجه ضد خصمك دون أن يكون لك في هذا يد ظاهرة - وهكذا نقرأ مجادلات ملتون لما تحويه من أحداث ، أما مجادلات بسكال فنقرأها لذاتها إذ رغم أنه لا يبدو في ثوب المحارب نجده يقاتل من أجل النور في جميع الازمنة والأديان دون أن يتنكر في زي الملاك أو المتصوف بل يسعى في هدوء ورفق مخاطبا العقل البشرى الذي منه يأتيه العون ،

وفي كتاب مستر بيرسل سميث يبدو أن لكل كاتب انتقاء أسلوب معين لا يتلاءم تماماً مع الموضوع أو المقام الخاص الذي يعالج الموضوع فيه مما يجعلنا نفكر في هذا الأسلوب بدل أن يقتصر تفكيرنا كما يجب أن يقتصر على ما يقول ، في حين أن النثر الذي يجذب انتباهنا ويغرينا على الاستمرار في قراءته دون أن نحس هو النثر الذي يكون قوامه ومصدره الموضوع والمقام الخاص به - فهو كحديث يدور بين صديقين متآلفين ما يلبث الكاتب بطريقته في العرض أن يجعلنا نتآلف معه فهو لا يفرض أننا نرغب في أن نهر أو يفرض بنا بل كل رغبتنا أن نستمع إليه مادام عنده ما يستلجح أن يحدثنا به .

ومثل هذا النثر قليل في أدبنا ولكنه أكثر مما تمثله مختارات بيرسل سميث - وأقدر من كتبه من الأقدمين كولي وهاليفاكس ودریدن - وهو خال من الموسيقى والصور الشعرية التي نلها في نثر ملتون وجريمي تيلور - وهي التي يخلو منها أيضاً نثر جونسون وكل كتاب القرن الثامن عشر ولهذا السبب كان أصحاب المدرسة الابتدائية يزدرونه ولا يرون مزاياه ، إذ كان النثر في نظرهم يشبه في صلته بالشعر صلة الأخ الثرى بأخيه المعدم عليه أن يقنع بارتداء ملابس القديمة فإن لم يكن هذا شأنهم كتبوا ما يشبه خطب الخطباء ولمست في كتاباتهم الكثير من التكرار والصور الصاخبة والانتقالات المبالغية، ومن أمثلة هؤلاء هازلت فانت إذ تقرأه لا تحس أنك معه وحده بل أنه يخاطب جمهوراً كبيراً من الناس ليحوز رضاهم ويفوز بأكثر عدد من الأصوات، أما ما كولي فشأنه أبأس من شأن هازلت إذ هو قادر على التفكير وعلى الحديث ولكنه يأنى ألا أن يحاضر دائماً، في حين نجد بيرك يكتب عن الجمال بأسلوب الخطيب، وهكذا نرى أن نثرنا يفضل



ناحية من نواحي العقل الانجليزى ، فنحن قادرون على التفكير والتحدث ونحن فى الواقع أكثر تحضراً مما يدل على ذلك أسلوبنا فى الكتابة أو آدابنا الاجتماعية ، وقليل من كتابنا المحدثين يستطيع أن يكتب هذا النثر المتحضر ، فمن أمثلة هؤلاء مستر و . ه . هـسون الذى يبدو دائماً كأنه يفكر أو يتذكر وهو يتخذ من الكتابة وسيلة للتعبير عما لا يستطيع التعبير عنه بصوت مرتفع ومن القارئ صديقاً حميماً يسر إليه بما تكنه نفسه فى قول هادىء جميل — وأمثال هذا الكاتب لا يضمنون العبارة أو الفقرة الواحدة الشئ الكثير من المعانى ولكن لهم قوة جمعية لا يستطيع الاستشهاد الابانة عنها — كما أن لنثرهم موسيقاه الخاصة به التى تسمعها عند ما يلزم سماعها لأنها تأتيم طبيعية وتتبع فى ذلك ما يرغبون فى قوله . والعدالة هى أظهر ما يميز نثرهم فهم يصفون ما يرون وما يحسون فى غير حماس ظاهر ودون الاستعانة بالفاظ براقة وهم كذلك لا يستغلون حبهم أو كرههم للافادة مما يكتبون ، والعجيب أنك بعد أن تقرأ هذا النثر الخالى من الصور الخلاقة والذى لا يفرض عليك رأياً دون رأى آخر تعيه وتذكره جيداً ، فهو فى ذلك يشبه الفكرة التى لا تحتاج إلى التعبير تنفذ إلى العقل وتستقر فيه لا تعبأ بحواجز اللغة شأنها فى ذلك شأن الخبرة أو الخبرات الحقة التى نغزمها من الحياة ، وأنت إذ تقرأ كتبهم فى حرص وعناية ينالك من التغير مثلما ينالك من أحداث الحياة — على أن أمثال هؤلاء الكتاب ما زالوا نادرة فى أدبنا لأننا لا نميل إلى تشجيعهم فجمهرة القراء منا لم تصل بعد إلى درجة من التحضر تتطلب فيها من النثر أفضل مزاياه ، فما زلنا تفضل الأقوال الطنانة السامية والعبارات التى تسترعى انتباهنا — كما أننا لا نزال فى حاجة إلى سوط الكاتب يلوح لنا به من وقت لآخر يستحثنا على متابعة القراءة .

ولكننا رغم هذا نرتقب ذلك النثر الذى لم يكتب الكثير منه للآن والذى يستطیع أن يعالج أعظم الموضوعات وأدقها فى هدوء وعدالة كما يعالج العقل البشرى أموره ومشاكله فى تأملاته مترددا أحيانا متسائلا أحيانا أخرى ولكنه يتقدم على الدوام فى حلقات متصلة من الفكر متزنا وثيدا يختلج بالفرح كلما استكشف جديدا ولكنه لا يبين عن فرحه - متحليا من صفات الجمال بمثلا يتحلى به العقل المتمدين القوى الايمان .

ولكن أغلب كتابنا لم ينالوا بعد قسطا كافيا من الحضارة أو ربما كانوا مشغولين عن النثر بحب جارف لأشياء أخرى دونه أو ربما لم تكن قلوبهم عامرة بحبه أو بحب غيره ولهذا كله أو لواحد منهم لم يتمكنوا للآن من كتابة ذلك النثر الذى نحلم به ونرتقبه .

## ذكر الحقيقة والأدب

« وأبصر أوديسيوس رفقاءه الستة يكافحون عبثا ، وسمع صرخاتهم المدوية إذ كانت شيلا تلتهمهم الواحد بعد الآخر وقد وقفت ياب كهفا ولم يروع أوديسيوس في كل مراحل تجواله مثلما روع لهذا المنظر ، على أنه استمر في السير ومن بقي من رفقاءه حتى نزلوا بالساحل الصقلي فجزوا عشاءهم وبعد أن رووا ظمأهم واشبعوا جوعهم بدأوا يفكرون فيمن فقدوا من رفاقهم فبكوا ، واستمروا في بكائهم إلى أن غلبهم النعاس فناموا ، .

هذه هي الحقيقة . - والحقيقة كلها - وهي على هذه الصورة نادرة في الآداب القديمة - نعم أن كل الكتب القيمة تعطينا جزءا أو أجزاء من الحقيقة ولكن القليل منها ما يعطينا الحقيقة كلها ومن بين هذه أوديسية هومر ولست أعني بالحقيقة هنا أن اثنين واثنين تساوي أربعة أو أن الملكة فيكتوريا اعتلت العرش في عام ١٨٣٧ فمثل هذه الحقائق لا نصادفها في قراءتنا للأدب ولكن أعني بها ما يبدو مشابها للحقائق التي نلصقها في حياتنا اليومية فانه إذا تماثلت الخبرات التي يسجلها أثر أدبي وخبرائنا الفعلية التي استخلصناها من الحياة نميل إلى القول بأن هذا الأثر صادق . ولكن ليس هذا كل ما في الأمر فان تسجيل حالة معينة في كتاب من كتب علم النفس هو تسجيل صادق حقيقي . النسبة إلى أنه سرد صحيح دقيق لوقائع وظواهر معينة ، ولكن القارئ قد يعده حقيقيا أيضا إذا



قاسه بالنسبة إلى نفسه فوجده مماثلا لخبراته الذاتية ومع ذلك فلا يمكن أن تكون كتب علم النفس كلها آثار فنية ، ومن ثم نستطيع القول بأن مجرد التشابه بين الخبرات التي يسردها الكاتب وخبرات القارئ الفعلية لا يكفي لأن يجعل الأثر الأدبي يبدو كأنه حقيقي أو مطابق للواقع .

فالفن له حقيقته العليا التي هي أكثر اقناعا وأسهل تصديقا واحتمالا من الحقيقة نفسها ، وهذا طبيعي لأن للفنان من الحساسية والقدرة على التعبير ما ليس لغيره من الناس ممن تصادفهم نفس الأحداث التي تصادفه ومن المعروف أن التجارب لا تعلم إلا من كان قابلا للتعلم ، والفنان قبل كل فرد آخر قابل دائما للتعلم والتعليم فهو يستخلص من الأحداث أكثر مما يستخلصه غيره وينقل ما استخلصه في قوة نفاذه يستقر معها ما نقل في ذهن القارئ في وضوح وجلال ، ولذلك نجد أننا كثيرا ما نعلق على أثر جيد من الآثار الأدبية بعد أن نقرأه بقولنا « هذا هو ما كنت أحسه وأفكر فيه ولكني لم أستطع في يوم ما أن أعبر عنه بنفس هذا الوضوح حتى لنفسي » ، ومن هذا يتضح قولنا أن هومر هو أحد الكتاب القلائل الذين يعلموننا الحقيقة كلها فنحن نعلم أن الخبرات التي يسجلها تتجاوب مع خبراتنا الأساسية وتشابهها لا في ناحية واحدة فحسب بل في كل نواحي كياننا الخلق والروحي ونحن نعلم أيضا أن هومر يسجل هذه الخبرات في قوة فنية نفاذة يجعلها تبدو في أعيننا مقبولة ومقنعة ، على أننا يجب أن نذكر أن هذه الحقيقة هي الحقيقة كلها فمن الشعراء غير هومر كان يستطيع أن يختتم قصة هجوم شيلا على القارب مثلما اختتمها هو ؟ فهي قد ألهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم - فماذا يكون شأن الباقيين في أية قصيدة أخرى غير الأوديسية ؟ لاشك أنهم كانوا سيكون

مثلاً أبكاهم هومر ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولاً ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا سوء حظهم وبدأوا يكون ؟ ثم في أثناء بكائهم أكان يأنهم الناس فتلاشي أمامه أحزانهم وينامون ؟ لا بل أنهم كانوا سيئسسون لفقدهم رفاقهم ثم يندبونهم في أسلوب مؤثر وتنتهي القصيدة عند هذا ، ولكن هومر أثر أن يعلمنا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال حزناً لا غنى لهم عن الأكل وأن الجوع أقوى من الحزن وأن اشباعه مفضل على الأسى وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن وأن في استطاعته اغراقه في بحر من النوم العميق يرحب به الحزين لأنه ينسيه أحزانه ، وهكذا نرى أن هومر أبي أن يعالج الموضوع في أسلوب الشاعر التراجيدى فأعطانا الحقيقة كلها .

يقول مستر أ . ريتشاردز في كتابه « اصول النقد الأدبى » بأن التراجيدى الجيدة تستطيع أن تحوى من العناصر كل ما لا يمت إلى المأساة بسبب - ومع ذلك تبقى كماهى دون أن تتأثر - وهو يجعل من هذه القدرة على امتصاص العناصر اللاتراجيدية بل والمضادة للتراجيدى مقياساً للحكم على قيمة التراجيدى ويخرج من ذلك إلى أن كل التراجيديات الاغريقية والفرنسية ومعظم ما كتب في عصر اليصابات منها هى تراجيديات ناقصة بعيدة عن الكمال وإلى أن تراجيديات شكسبير الكبرى هى وحدها يمكن أن تعتبر كاملة - هكذا يقول مستر ريتشاردز ولكنى اخالفه الرأى .

نعم أن تراجيديات شكسبير تتخللها عناصر مغايرة للعنصر التراجيدى كالتهمك مثلاً ، ولكن التهمك هنا لا يعدو أن يكون صورة فوتوغرافية سالبة للعنصر التراجيدى الذى تقوم عليه القصة فإذا عكسنا عطيلاً وديدمونه

أصبحت أياجو والتهكم الذى يأتى على لسان هملت هو الصورة السالبة لا وفيليا وهو المهد الوثير الذى كان يمكن أن تنشأ فيه أغنياتها الجنونية وسخرية الملك لير بالبشر هى الصورة السالبة لايمان كورديليا بهم ، ومن البديهي أن وجود السالب لا يتنافى مع وجود الموجب وهكذا نرى أن ما يتخلل تراجيديات شكسبير من سخرية أو تهكم لا يوسع محيطها وإنما يعمق الاحساس بالعنصر التراجيدى نفسه فلو أنه كان يوسعها كما توسع الأوديسية العناصر الخيرية عنها لزال العنصر التراجيدى عنها من تلقاء نفسه ، إذ لو تخيلنا مثلا منظرا يمثل ما كدوف وهو يتناول عشاءه بعد أن أصيب فى زوجه وأطفاله ثم تثير الخمر شجونه فيبكي وفى أثناء البكاء وبأهداب ما زالت تبللها الدموع يغلبه الناس فينام على مقعده لكان هذا المنظر كافيا لأن يغير من شأن المسرحية ولو تكرر أمثاله لزال عنها الصبغة التراجيدية .

فالتراجيدى بطبيعتها تتنافى مع ذكر الحقيقة كلها - حيث توجد هذه لا توجد تلك - إذ أن هناك عناصر معينة لا تستطيع التراجيدى حتى ولا فى يدى شكسبير أن تحويها .

والفنان - لأجل أن يصوغ التراجيدى - يجب أن يعزل عنصرا واحدا من العناصر التى تتكون منها التجارب الانسانية وأن يستعمل هذا العنصر دون العناصر الأخرى كمادته الأساسية - إذ أن التراجيدى بطبيعتها منفصلة عن الحقيقة كلها أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر فهى نقية نقاء المركب الكيميائى ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قويا سريعا وذلك شأن كل فن مستخلص من الحياة نقي نقاوة المركب الكيميائى ولهذا كانت التراجيديا تؤدي مهمة المطهر التى ينسبها



أرسطو إليها فهي تنقى وتقوم حياتنا العاطفية وتصوغها في قالب معين في سرعة وقوة وهي في تأثيرها هذا تشبه المغناطيس في تأثيره على الصلب إذ تنتظم معها عناصر كياناتنا العاطفي داخل أطار جميل لا يتغير في أساسه مهما تغير نوع التراجيديا نفسها — فنحن إذ نقرأ أو نستمع إلى التراجيديا نخرج باحساس واحد أن الأفراح والآلام والحب والعقل الانساني الذي لا يقهر كلها أصدقاء لنا وبإيمان قوى بأننا أيضا لا يمكن أن نقهر ولو عانينا من الآلام مثلها عانى أبطال المسرحية وبأننا وسط هذه الآلام سنواصل حيننا بل وربما تعلمنا أن نجعل منها وسيلة إلى الاغتياب — ولما كانت التراجيديا تؤدي لنا كل هذه الخدمات وغيرها كانت قيمتها بالنسبة إلينا عظيمة لا يمكن أن تعوض. على أن الفنون الأخرى التي تعطينا الحقيقة كلها لها أيضا قيمتها الخاصة بها — فهي ترينا ولو بالتلبيح والتضمين ما حدث قبل أن تبدأ القصة التراجيدية وما سيحدث بعد أن تنتهى وما يحدث إبان حدوثها في أماكن أخرى قد تشمل أجزاء معينة من عقول أشخاصها لا تشترك اشتراكا مباشرا في النضال التراجيدى

والتراجيديا تشبه دوامة منعزلة على سطح نهر كبير يجرى دون أن يتوقف من حولها ومن تحتها أما الفن الذى يعطينا الحقيقة كلها فيسعى إلى أن يجعلنا نحس بالنهر كله كأنه نحس بالدوامة المنعزلة وهو في هذا يختلف اختلافا تاما عن التراجيديا ولو أنه قد يحوى كل العناصر المكونة لها — وهنا يجب أن نذكر الحقيقة السكولوجية القائلة بأن نفس الشيء إذا وضع أوضاعا متباينة تزول عنه حقيقته ويتحول في تفكيرنا إلى سلسلة من الأشياء التي يختلف كل منها عن الآخر، ففي الفن الذى يعطينا الحقيقة كلها قد يصور لنا الفنان في صورة لا تقل صدقا ولا أهمية عن الصورة التي تصور بها التراجيديا الآلام

البشرية والحب والعقل الذى لا يقهر، فالآلام العقلية التى يعانىها توم جونس عند ما يظن أنه قد فقد حييته صوفيا نتيجة لأخطائه لا تقل عن آلام عطيل بعد أن قتل ديدمونه ولكن فيلديج لا يصور لنا آلام توم جونس وحيدة منعزلة كما يفعل شكسبير بل يضعها جنبا إلى جنب ويخلطها بحقائق أخرى - حقائق شاملة كلية من شأنها أن تجعل احساسنا بها يختلف عن احساسنا بالتراجيديا فهى - ولو أنها نفس الآلام تقريبا - قد اختلفت وتغيرت لأنها وضعت فى محيط أوسع وأشمل .

ومن ثم كان أثر الفن الذى يعطينا الحقيقة كلها يختلف اختلافا تاما عن الأثر الذى تحدثه التراجيديا فينا ، فنحن بعد أن نقرأ كتابا يصور الحقيقة كلها لا يخالجنا شعور بالبطولة وما يقترن بها من اغتباط بل يغمر نفوسنا احساس بتقبل الحياة على ما هى عليه وأدراكها كما هى والاستسلام لما فيها من قوى متباينة متنازعة - ومثل هذا الكتاب لا يمكن أن يؤثر فينا بمثل السرعة والعنف الذى تحدثه التراجيديا ولكنى أعتقد أن أثره أدوم وأبقى - فنحن لانستطيع أن نحتفظ بمشاعرنا داخل الأطار الذى تفرضه التراجيديا عليها مدة طويلة من الزمن - فهو اطار مؤقت يزول عنها كما يزول أثر المغناطيس عن الصلب إذا أبعد عنه - أما الاطار الذى يفرضه علينا أدب الحقيقة كلها وهو اطار التقبل والاستسلام للحياة وأدراكها ادراكا كاملا فهو باق لا يزول ولو أنه فى الغالب أقل بهاء وانتظاما من سابقة وهكذا نرى أن المطهر الذى تزودنا التراجيديا به مطهر فعال عنيف الأثر أما المطهر الذى يزودنا به الأدب الذى يصور الحقيقة كلها فهو مطهر معتدل لطيف ولكن أثره لا يزول .

وقد زاد احساس الأدب فى العصور الحديثة بمحيط الحقيقة كلها وهو ذلك المحيط الشاسع من الحوادث والأفكار والأشياء المختلفة المتناقضة

الذى يمتد إلى مالا نهاية ومن كل صوب حول الجزيرة التى اختارها الكاتب ويحاول أن يصورها لنا — وقد أصبح من الصعب الآن بل من المستحيل على الكاتب الذى دق احساسه بالأدب المعاصر أن يفرض على نفسه من القيود مثلاً يفرض كاتب التراجيديا — ولا نغنى بهذا أن الكاتب الحديث يجب أن يقصر نشاطه على وصف ما يحسه وما يراه فى الحياة والواقع فمن الكتب ما يمكن أن يتضمن الحقيقة كلها ولو كان مكتوباً على صورة أسطورة لا تمت حوادثها ولا أشخاصها للواقع بسبب واضح ولكننا لا نجد بين أمهات الآثار الأدبية الحديثة أثراً واحداً يمكن أن يتصف بالصفة التراجيدية أو كاتباً واحداً لا يؤثر ذكر الحقيقة كلها — فالمحدثون من الكتاب ولو اختلف بعضهم عن البعض الآخر فى الأسلوب أو المقصد الخلقى أو الفلسفى أو الفنى أو المقاييس الأدبية نجدهم جميعاً يتفقون فى اهتمامهم بذكر الحقيقة كلها فبروست — ود . هـ . لورانس — واندري جيد — وكافكا — وهيمنجواى — خمسة كتاب معاصرون كل منهم له قيمته الخاصة وكل منهم يختلف اختلافاً واضحاً عن الآخر ولكن أحداً منهم لم يكتب تراجيدية واحدة ، بل آثروا جميعاً تصوير الحقيقة كلها .

وقد كنت أسائل نفسى أحياناً عما إذا كانت التراجيدية قد قضى عليها بالفناء ولكن عندما أتذكر أننا مازلنا متأثرين بالتراجيديات العظيمة التى كتبها أسلافنا وأن التراجيديات الحديثة التى نشاهدها على المسرح وعلى الستار الفضى هى الأخرى قادرة على إثارتنا رغم ضعفها ورداءتها فى أغلب الأحيان أميل إلى الاعتقاد بأن الفن المستخلص من الحياة النقي نقاوة المركب الكيميائى لم يُقَضْ عليه للآن — نعم أن التراجيديا لم يعد



لها الآن من الأهمية مثلها كان لها من قبل وذلك لأن جمهرة الكتاب المبدعين منصرفون عنها لاستكشاف عالم الحقيقة الكلية وهو عالم جديد بالنسبة إلينا ، ولكن هذا لا يحدو بنا إلى الاعتقاد في أن هذه الحالة ستدوم فحياة التراجيدى لا يمكن أن تنقضى لأننا لا يمكننا الاستغناء عن الخدمات التى تؤديها لنا ، وليس هناك من الأسباب ما يمنع أن يقوم الأدباء جنبا إلى جنب ، أدب الحقيقة الكلية وأدب الحقيقة الجزئية ، كل فى محيطه الخاص ، لأن النفس البشرية مازالت فى حاجة إلى كل منهما .

## طرق نقد الشعر

أكبر ظنى أن سيدنيكا هو أول من قال أن ناقد الشعر يجب أن يكون نفسه شاعرا ، ولـ كم كنت أحب لو أتى أعطبت من العلم ما يمكننى من أن اتحرى حقيقة هذا القول بأن استعرض تاريخ النقد استعراضا شاملا ولكننى أميل إلى الاعتقاد بأن سيدنيكا قد قال إما أكثر أو أقل مما يجب أن يقال إذ أن استعراض أسماء النقاد يدل على أن ناقد الشعر إذا لزم أن يكون شاعرا فهو فى أغلب الأحيان شاعر غير مجيد - فأرسطو - أعظم النقاد قد قرض الشعر ولكن شعره كان تافها وضئيلا إلى حد أنه ظل مجهولا إلا من نقر قليل من المهتمين بالنقد .

وإذا كان هذا هو حال النقاد عندما يقرضون الشعر ، فالشعراء إذا ما حاولوا النقد ليسوا بأحسن حالا ، فجيتة كما اعتقد أعظم شعراء القرن التاسع عشر فى أوزوبا وهو فى نفس الوقت أبأس النقاد وكذلك كان فيكتور هوجو واناتول فرانس ، ومن ثم يتساءل اعداء النقد وهم عديدون « إذا لم يستطع الشاعر العظيم أن يعرف ما هو الشعر فمن إذن يستطيع ذلك ؟ » .

وردى على هذا أن الناقد المجيد هو الذى يقوى على هذا - فأنتم لا تستطيع أن تطلق الشاعر وراء الشاعر ولا اللص فى أثر اللص وإلا كنت جاهلا بمزاج كل منهما وبميزاته الخاصة به ، فلو أن الطبائع البشرية لم تختلف لما وجدت اللصوص ولما كنا فى حاجة إلى رجال البوليس .

وعلى ذكر البوليس أحب أن أقرر أتى من أصحاب الرأى القائل بأن للشعر قوانين ، وإذا وجد القانون لزم أن يقوم إلى جانبه رجال البوليس والقاضى والمقنن ، ومن ثم كانت حاجتنا إلى الناقد الذى يميل البعض إلى تصويره على صورة رجل البوليس والبعض الآخر على صورة القاضى ، الذى إن كان لزاما عليه أن يحاكم الشعراء فن رأى أن حكمه يجب أن ينصب على ما يأتون من خير لا على ما يرتكبون من أخطاء ، على أن أعظم النقاد هم المشرعون لا القضاة ، وهم رغم هذا لا يملكون إلا أن يسنوا من القوانين ما تمنحهم الطبيعة .

وهنا أحب أن نقف قليلا لنتبين مانعنى بقوانين الشعر ، فأغلب ظنى أننا نعنى أن الشعر قوانين لا تشبه قوانين الدولة بل قوانين الطبيعة ، لأن القوانين البشرية تتغير خلاف قوانين الطبيعة الدائمة الثابتة ، ولكن ليس هذا هو الواقع كما قد يترامى لنا ، فنحن عندما نغير قانونا بشريا من قوانين الدولة لا نحدث تغييرا فعليا وإنما نوفق بين مظهر من مظاهر العقل أو السلوك البشرى وبين حالة جديدة من حالات الحياة السياسية أو الاجتماعية فنصوغ القانون صياغة جديدة ليتسنى لنا هذا التوفيق ، فقوانين الطلاق مثلا لا تغير قانون الزواج ولكنها تضع أفكارنا عنه فى مواضع جديدة ، وهذا هو شأن قوانين الشعر لا يكتمل تعبيرنا عنها فى أى فترة من الزمن ، بل نحتاج إلى تفهمها تفهما جديدا وصياغتها صياغة جديدة كلما اتسعت خبرتنا وازدادت عمقا بيد أنها مع ذلك قائمة بالفعل ثابتة لا تتغير مثلما تتغير القوانين الأخرى التى نستخلصها من دراستنا للعالم الخارجى ، فأنت لو قارنت بين تاريخ الشعر من عهد ( هوميروس ) إلى عهد ( هوسمان ) وتاريخ العلوم الطبيعية مثلا من عهد ( اناكسيمندر ) إلى

عهد نيوتن وأينشتين ، لهالك الفارق بين الاثنين ولعلبت أن إدراكنا للشعر لم يتغير إلا بقسط ضئيل جداً يكاد لا يحس .

وليس من الصعب معرفة السبب في هذا فالشعر ظل قائماً كما هو لأنه منذ البداية يرضى حاجة روحية في الإنسان ، ويعبر عن رغباته وينمو ويتطور تبعاً لحاجاته ، أما الطبيعة ، فلا تقيم وزناً لرغباتنا ولا تبعاً بحاجاتنا ، بل إنها في أغلب الأحيان تبدو وكأن غرضها الرئيسي أن تدحض هذه الرغبات وتقف في سبيل تحقيقها .

ولكننا نتحدث عن نقد الشعر أكثر مما يجب أن نتحدث وكأننا نتصوره فناً معقداً غريباً صعب المزاولة والإدراك مع أننا لانتختلف إلا نادراً في معرفتنا للشعر الجيد وهي حقيقة جديرة بالذكر والتذكر إذا عرفنا أننا كثيراً ما نتشاجر ونختلف في فهمنا للتاريخ أو العلوم أو الدين نفسه .

والسبب في هذا أننا لا نقدر النقد حق قدره لأننا لا نفهمه على طبيعته، فلو أننا فكرنا في النقد كمنحى من مناحى النشاط الحرة الوطيدة الدعائم التي تستطيع فيها عبقرياتنا أن تجول وتتفتح دون ما خوف أو خطر لكننا كنقاد أقدر وأقوى مما نحن فقوانين الشعر قائمة كقوانين الدولة ، ولكننا لا نحتاج إلى أن نفكر فيها دوماً وفي كل وقت ، فليس من الطبيعي أن نفكر في القوانين التي يخضع لها الجسم البشري إلا في حالة المرض كما أنه ليس من الطبيعي أن نحتاج إلى البوليس أو القضاء إلا في حالة الجريمة ، وهذا هو شأن الشعر وقوانينه ، فالنقد في رأيي يجب أن يكون باباً من أبواب الأدب التي تزودنا بالمتعة ، ولا يستطيع الناقد أن يجعله كذلك إلا إذا كان آمناً مطمئناً وإلا إذا استطاع أن يتجنب تذكرتنا



بالقانون وإلا إذا استطاع أن ينسأه هو نفسه .

والحق أنى عندما أسأل نفسى ماذا يجب أن يكون غرض الناقد أميل إلى الإجابة بأن الغرض الرئيسى هو إثارة الشوق وتزويدنا بالمتعة والسرور . فالنقد أكثر من أى صنف آخر من صنوف الأدب - فن اجتماعى - وربما كان هذا هو السبب فى فشل الشعراء فيه ، فالتحدث عن كتاب أو قصيدة طبعى أكثر من كتابته أو قرضها ، إذ هو عمل اجتماعى مقضى عليه بالفشل كإى سلوك اجتماعى آخر إذا زالت الصفات التى تجعل صاحبه يثير اهتمامنا أو يسر نفوسنا ، وفى رأى أن قدرة الناقد على تأدية هاتين الوظيفتين وهما إثارة الشوق وجلب السرور إلى الغير تتحكم فيها عوامل ثلاثة هى مدى معلوماته - وتنوع طريقته - وأثر شخصيته فهو يجب أن يعرض من عمله ما يثير الشوق فلا يكون متفقها بحث تملأ النفس وتسأم منه وفى رأى أن تنوع الطريقة أهم من مدى المعلومات فكثيرون من النقاد لهم طريقته المفضلة التى لا تتغير ، فمنهم من يفضل الطريقة الشرحية وهم الذين يعتقدون بأن الخدمة الوحيدة التى يمكن للناقد أن يؤديها للشاعر هى أن يشرح معنى قصيدته ، ومنهم من يعتقد بأن القصيدة قد خلقت كما هى فلا يمكن لمعانيها أن تبرز إلا على هذه الصورة ولذلك فهم لا يملكون إلا استقبالها ومدحها .

ومنهم من يعتقد أن أفضل السبل لفهم الشعر هى أن تفهم الشاعر نفسه ، فنصوره فى حياته نحصى عاداته ونحلل نفسيته فتعرف على مواطن الضعف والقوة فيها ربما يعيننا على هذا إدراك شعره أو على الاهتمام بشخصه ، ومن النقاد أيضا من يحاول أن يفهم الشعر لاعن طريق الشاعر بل بدراسة الأحوال الاجتماعية والسياسية للعصر الذى يعيش فيه .

والواقع أني أحب هذه الطرق كلها بل وغيرها أيضا مختلطة بعضها مع البعض وما يروقي اقتران الشعر بحياة الشاعر على أن لا يكون سرد وقائع الحياة مفصلا مطولا - ولكني على وجه العموم أعتقد بأن تنوع الطريقة في النقد خير يجب أن يسعى إليه الناقد لما يكسبهم من قوة وبهاء .

وبلى الطريقة - في العوامل التي تتحكم في الناقد - أثر شخصيته وهو في رأي عامل يفوق في أهميته كل العوامل الأخرى - فنحن في النقد نتحدث عن الكتب - وهي بعد الناس - أهم ما في الكون - ولأنها بطبيعتها تثير اهتمامنا نشأ النقد الأدبي - ولهذا يجب أن نعالجها بطريقة يظهر فيها اهتمامنا جليا واضحا ، وخاصة إذا كنا نعالج الشعر فالشعر يعني الشيء الكثير وليس من المحتمل أن نقرأ ناقدا يكتب عن الشعر كأنه لا يعني شيئا بالنسبة إليه - لست أطلب من الناقد أن يكون محاربا ، ولكني أطلبه بأن يجعلنا نحس رأيه وشخصيته فيما يكتب .

وهنا أحب أن ألفت النظر إلى أني لا أتسب إلى المدرسة التي يدين أصحابها بأن الشعر ونقد الشعر لا يعد أن يكون تعبيراً ذاتيا عن النفس فإني لأحب مدارس النقد وأفضل أن أسميها إذا وجدت بالعصابات ، وهي توجد في فرنسا أكثر مما توجد في إنجلترا ، ولا أدرى إن كانت تقوم في أمريكا أم لا ، فقد عودت نفسي أن لا تعرف شيئا عن أمريكا ولكني أحس بأن مدارس الشعر أو مدارس نقد الشعر لا تتلاءم والمزاج الانجلوسكسوني - غير أنني أدين بقيمة الأثر الشخصي في النقد إلى حد أتي لو خيرت بين المدارس المختلفة لاخترت المدرسة الشخصية Subjective ولو أنني أعلم أن ليس في إمكانني الالتحاق بها لأنني أومن بأن للشعر قوانينه - ومثل هذا الإيمان من شأنه

أن يجعل صاحبه من أتباع المدرسة الموضوعية وهى التى قد تحدو بالناقد فى كثير من الأحيان إلى أن يكون عملا ستميا ، وأصحاب المدرسة الشخصية فى أوج قوتهم الآن - وهم منتشرون فى كل مكان وهذا الانتشار يزجنى فهم قد تغالوا فى حبهم للعنصر الشخصى فى النقد حتى جعلوا منه مذهباً وفلسفة وديناً أصبحوا خدماً له واتباعاً - وذلك فى رأي خطل وشريجب أن نتجنبة - ومن أئمة هذا الدين - أناتول فرانس الذى كتب فى كتابه Vie Littéraire العبارات المألوفة التالية : -

ولا يمكن أن يوجد مانسميه بالنقد الموضوعى - كما لا يمكن أن يكون الفن موضوعياً وأن كل من ينال منه الغرور بحيث يظن أنه فيما يكتب - يكتب عن شيء آخر سوى نفسه - فهو ضحية وهم باطل ساخر - فالحقيقة أن الإنسان لا يستطيع أن يتعدى أو يبرح دائرة نفسه - ولذلك كان من الأفضل أن تقبل هذا الوضع كما هو وأن نعترف عند ما لانستطيع السكوت - أننا نتكلم دائماً عن أنفسنا ،

وهذا معناه أن الأدب والشعر والنقد كلها تبدأ وتنتهى فى التعبير عن النفس - وهو رأى يحرر الكاتب من قيود كثيرة ويفسح المجال أمام شخصيته ، ولكنى بمجرد أن أفكر فيما نعى بالتعبير عن النفس تتزاحم الصعاب على من كل صوب حتى لا كاد أفضل المدرسة الموضوعية .

لما لا ريب فيه أن المواهب الفنية لا يمكن استخدامها فيما هو أرفع من التعبير عن النفس وخاصة إذا كان الشاعر أو الناقد الذى يعبر عن نفسه شخصاً ذا قيمة ما - والتعبير عن أى شيء فى ذاته عمل عظيم - فاذا ما كان تعبيراً عن النفس مهما كانت تافهة كان له شأنه وجماله مادام صريحاً صادقاً -

أمينا - ولكن ماذا نعني بالتعبير عن النفس ؟ أوافق أصحاب المدرسة الشخصية أنه من الصعب أن تفوه بحقائق مجردة وأن نعبر عن القوانين - إذ أن الحقيقة شيء نسبي ولكن هذا لا يعنى أنها شخصية ، فلو أن جمال الشعر وقوانينه كانت شخصية لعشنا جميعا نقادا وشعراء وقراءا في جنة من النعيم . إذ يصبح من الميسور أن نكتب أو نأخذ ما يكتبه الآخرون ونجعله ملكا لنا دون أن نهتم بأى اعتبار آخر أو شخص آخر - ولكن حياتنا في تلك الفردوس ستكون حياة عديمة الفائدة - عديمة المعنى - لأن التعبير عن الذات في الحقيقة عبارة لا معنى لها . من السهل أن نقول أن الشعر هو رد الفعل الشخصى الذى يحدثه الكون على نفس الشاعر - وأن النقد هو رد الفعل الشخصى الذى يحدثه الشاعر على نفس الناقد - ولكن بمجرد أن تفكر في هذه الردود الفعلية الشخصية نكتشف أن نسبة الذاتية فيها نسبة تكاد لا تذكر وأنها في صلبها جماعية دون شك ، فالأثر كمنهج أدبى موضع لكل الاعتراضات التى توجه إليها كمنهج خلقى أو سياسى ، وليس أفضل من أن نرد على من يرغبون فى أن يكونوا أنفسهم وأن يفكروا ويتصرفوا كما يشاءون من أن نقول لهم «جربوا» فهم لا يقوون على ذلك لأن الكون لم يخلق على هذه الصورة - ولأن الحياة لا تتكون منى بل ومن غيرى من الناس والأشياء - وهذه الفروق التى نقيمها بيننا وبين غيرنا من الناس - والتى نطنها بحكم العادة - أمورا طبيعية - إنما تصدر فى الواقع عن تصورنا للكون تصورا فيه الكثير من الصنعة والزيف - ونحن - لذلك - لانحسها إلا إذا رغبنا فى أن نحسها - أما فى الحالات التى تكون فيها الروح سليمة معافاة فهى تختفى حتى لانكاد نميزها - وهذا هو السبب فى أن المذاهب الاخلاقية النفعية لا ترضى أحدا - لأن الأثر



ليست ولا يمكن أن تكون الحقيقة التي تقوم عليها الطبيعة البشرية -  
وبالمثل لا يمكن أن يكون التعبير عن النفس العنصر الأساسي في الفن فاني  
عندما أسأل نفسي ماذا أنا واحاول ان اجيب على سؤالى - اعنى احاول  
ان اعبر عن نفسى استكشف امرين - اولها انى ارانى مضطرا إلى الاجابة  
او التعبير عن نفسى بألفاظ وعبارات ليست ملكا لى ولكنها تستمد جمالها  
او قيمتها من كونها جزءا من تقاليد لاحت لها ولا نهاية - وعلى هذا اجد  
ان الادب بدل ان يكون تعبرا عن النفس هو فى الحقيقة نوع من ضغط  
النفس - اعنى ضغط المادة التي تتكون منها شخصيتى إلى اشكال من الفن  
جماعية لا املك منها اكثر مما يملك الشريك فى شركة متسعة الاطراف  
انصبتها موزعة بين الناس اجمعين - وثانى هذين الاستكشافين انى فى كل محاولة  
أقوم بها للتعبير عن نفسى يضطرني التفكير إلى الاستعانة بقائمة من الممتلكات  
والقيم لا املك الاستئثار بها - إذ أين يمكن أن نجد قيمة كل منا ؟ اعنى  
كل ما يمكن ان يكون ذا قيمة فينا ولنا ؟ ان قيمتى تكون حيث يكون  
ما اسميه (منظرى) فى الأشياء الجملة التي هي ليست انا - فى اصدقائى وكتبي  
وربما ضياعى وعقارى - اعنى كل ماله قيمة بالنسبة إلى - ولكن ليس انا -  
وعلى هذا فانا فى الواقع مالست انا وبمجرد ان اجرد نفسى من البيئة  
التي تكون مادة تفكيرى . سواء كانت طبيعية او انسانية ادرك اننى  
لا امتلك فيما عداها - او لست فيما عداها - شيئا يذكر .

والقليل منا من يعرف ان عقولنا خاوية ، على ان هذا الفراغ الروحي  
قوة فى نفسه - فالأفكار التي تجول فى رؤوسنا والأقوال التي تأتي على  
اللسنتنا ليست فى الحقيقة ملكا لنا - وإنما نحن نشارك الكون فيها ومن  
ثم كان اجسادنا بهذا الإيمان المتسع العريض الذي تستمتع به النفس

لأنها قطرة بين قطرات ، وبالمثل كانت روح الشاعر العظيم التي تنبئ عن المستقبل لا تعبر عن نفسها وإنما تعبر عن روح الكون المنبئة - ومن الأقوال المألوفة أن نجاح المسرحية يعتمد على النظارة قدر اعتماده على الممثلين - فالجمهور يشترك في تمثيل المسرحية بل وفي كتابتها أيضاً - ومن ثم كان تذوقنا لشكسبير الآن أقل من تذوق معاصريه لهم وهم أصحاب العقلية الشعرية الفذة وعشاق الفصاحة والعارفون بفنون الخطابة .

ولكنني أخشى أن أكون قد بدأت مرة أخرى أقول أكثر مما أعني فاني ولو كنت لأرضى عن أصحاب المدرسة الشخصية فاني بالمثل لأرضى عن المدرسة الأخرى التي تنزل بدراسة الشعر إلى ملاحظة الأحوال الاجتماعية والسياسية التي ينشأ فيها والتي تحاول أن تقنعنا بأن الشاعر إنما يمثل العصر الذي انتجه فحسب . فالي جانب العصر الذي يمثله الشاعر نجد العصر الذي يعيش فيه ، اعني أن التقاليد الأدبية التي ورثها والتي بحكم الضرورة لها عليه أثر روحي فعال - فليس من المستحيل ان يعيش شاعر عاصر الملكة فيكتوريا - بتسعة اعشاره - اعني بأحسن ما فيه وهو شعره في عصر بريكليس - وقد يكون من المفيد ان يهتم النقاد بدراسة اثر العصر الذي ينشأ فيه الشاعر عليه ولكن بما هو اجدى وانسب من هذا ان يهتم النقاد بدراسة الآثار التي تخلفها العصور السابقة وشعرها في الشاعر - إذ لو ان الشاعر لم يتعلم من الشعر أكثر مما يتعلم من الحياة لكان هذا غريباً ، على ان هذه الدراسة او تلك لا تنيسر على الوجه الأكمل لأننا نعوزنا المعلومات الكافية ، ولأن بعض استنتاجاتنا بل وطريقه الاستنتاج نفسها قد تكون خاطئة فنحن لانعرف بعد مدى صحة التفكير المنطقي كما نستخدمه وسيلة لتفسير هذه الخبرة الخاصة التي هي الشعر فلو

قدر لي أن أصوغ لنقاد الشعر ديدنا معيناً لبدأت ما أكتب بالعبارة التالية « إني أدين بأن الشعراء ملهمون . . . » ، ولكن الإلهام يختلف في جوهره ومنواله عن الاستقراء المنطقي . ولذلك . ولأننا لا نفهمه حق الفهم كان أغلب نقدنا للشعر متشككاً . فنحن نجمال الشعراء لا أكثر عندما نقول أنهم ملهمون . ونحن لا نعني بهذا أكثر مما نعني بقولنا أن الانجيل قد كتبه الله . فالسبب في ضعف نقدنا هو ضعف إيماننا بالإلهام الشعراء . وهو الشيء الذي لم ألاقى أنا شخصياً صعوبة ما في الإيمان به ، ولو أنني لا أستطيع أن أؤمن بأن الشعر تعبير عن النفس أو أنه مجرد الطابع الذي يخلفه الكون على الشاعر إذ أعتقد بأن البيئه لا تؤثر على الشاعر بل فيه ومعه وأرى أن الشاعر لا يمتلك مالهيه من خبرة بل هو نفسه هذه الخبرة سواء كانت في الماضي أم في الحاضر . فالحقيقة الأولى التي يجب أن نعرفها عن الشعر هي أن الواقع لا يعنى شيئاً بالنسبة إليه .

فالزمن في الشعر لا يهم إذ لو كان الأمر كذلك لاستحال الشعر إلى التاريخ فالخبرة التي هي الشعر أو الشاعر لا تدخل ضمن نطاق الزمن . وهي خبرة بعد ذلك لا تعترف بالفرقة بين التعبير والتأثير . وفيها لا ينفصل شكل التفكير عن مادته . اعني الخيال . فهما شيء واحد .

وإني لأعتقد بأن احساس الكون بذاته وهو ذلك الانحساس الذي يعبر عن نفسه بالشعر احساس لازم له ينتسب إلى الماضي كما ينتسب إلى الحاضر والمستقبل ، دائم لا ينقطع ولا ينفصل منه جزء عن جزء آخر ، يحقق نفسه بنفسه ويتفتح في بطن ولكن في استمرار ، وهذا ما يجعل في إمكاننا أن نتحدث عن قوائين الشعراء وان تفكر فيها كما لو كانت قوى حية .

لقد كنت منذ قليل أتحدث عن المواضيع التي يمكن ان تطأها . قدما  
الناقد دون أن تتعثر في الفلسفة ولكني قبل أن أدرك أين أنا أراني  
اكتب عن المستقبل - والسر في هذا لا يرجع إلى ولع مني بالفلسفة او  
ما وراء الطبيعة ولكن إلى جوهر الموضوع الذي اعالجه - إذ يبدو لي  
انه من طبيعة الشعر ان لا يبدأ المرء في التحدث عنه حتى يشرد به الفكر  
في تأملات لا تنتهي عن الحياة الأبدية .



T. S. Eliot

ت. س. إليوت

## التقاليد والنبوغ الفردي

- ١ -

من النادر أن نذكر التقاليد فيما نكتب ولو أننا أحيانا نأسف لعدم وجودها ، ونحن لا نستطيع أن نشير إلى التقاليد أو إلى - تقليد معين - بل نقتصر في غالب الأحيان على استعمال الصفة منها فنقول أن هذا الشعر - تقليدي - أو أنه تقليدي أكثر من اللازم . فإذا استعملناها على الإطلاق كنا نعني بها النقد واللوم أو في أحيان نادرة الاستحسان المبهم الذي لا يعدو أن يكون إشارة إلى أن فيما نكتب عنه بعض آثار الماضي . على أنه من المحقق أن كلمة التقاليد نادرا ما يأتي ذكرها في تقديرنا للكتاب في عصرنا أو فيما سبقه من عصور مع أنه ليس لكل شعب أو جنس عقله الخالق فحسب بل وعقله الناقد أيضا ولكنه أميل إلى إغفال نقائص ومعايب هذه العقلية الناقدة أكثر من إغفاله لنقائص عقلية الخالقة ، ونحن نعرف أو نظن أننا نعرف من قراءتنا للكتابات النقدية الجمة التي ظهرت في اللغة الفرنسية طريقة أو عادة الفرنسيين في النقد ، ومنها نستنتج أن الشعب الفرنسي أميل إلى النقد منا ونفتخر أحيانا بهذا لأننا نعتقد أنه يعنى أننا أسلم فطرة من الفرنسيين ، وقد يكون هذا صحيحا ولكننا يجب أن نذكر أنفسنا بأن النقد عمل لا بد منه كالتنفس تماما ، وأنه ليس مما يعيننا أن نعبر عما يجول بخاطرنا عندما نقرأ كتابا ونحس بعاطفة نحوه ، أو أن ننقد عقولنا وهي تقوم بنقد الغير ، ومن الحقائق التي تتضح لنا ونحن تفعل ذلك ميلنا إلى امتداح الشاعر لهذه

النواحي التي لا يشبه فيها شعره غيره من الشعراء ، والتي نطن أنا وجدنا فيها ما هو فردى وما يمثل الشاعر ويميزه عن سبقة من الشعراء ، ونجتهد في أن نجد فيها صفات جديدة بتقديرنا واستمتاعنا في حين أننا لو استطعنا في تقديرنا للشاعر أن نتخلص من هذا الميل الذي لا مبرر له لوجدنا في أغلب الأحيان أن أحسن ما كتب الشاعر وأكثره اصطفاً باللون الفردى هو الجزء الذي يثبت فيه أسلافه من الشعراء وجودهم ويحققون خلودهم ولا أعنى به الجزء الذي كتبه الشاعر في دور المراهقة ، حيث كان سريع التأثر بالغير ، بل الجزء الذي كتبه وهو في أبان قوته ونضوجه .

على أن التقاليد في الأدب لا تغنى سلوك الطرق التي سلكها أسلافنا من أبناء الجيل السابق لنا مباشرة ساو كاعمى والا كانت على هذا الشكل جديدة بأن لا تشجع . فقد رأينا كثيراً من هذه التيارات يضيع أثرها بعد حين . كما أن التجديد على أى صورة أفضل دون شك من التكرار . فالتقاليد لها معنى أوسع من هذا واشمل وهى لا يمكن أن توث وتحتاج منك فى الحصول عليها إلى جهد شاق ، فهى تتطلب أولاً وجود الحس التاريخى اللازم لاستمرار كيان الشاعر فيما بعد الخامسة والعشرين من عمره والذي يتطلب بدوره إدراك الماضى فى الحاضر ، والذي يضطر الكاتب وهو يكتب إلى أن لا يحس بحيله فحسب بل بالأدب الأوروبى عامة وأدب شعبه خاصة خلال الأجيال التى سبقته منذ عهد هوميروس إلى عهده ، وهذا الحس التاريخى الذى يتضمن الاحساس بالماضى والحاضر وبهما معا هو الذى يجعل الكاتب تقليدياً وهو فى الوقت ذاته ما يجعله يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره .

ولا يمكن لشاعر أو لفنان ما أن يكون له معناه مستقلاً عن كل

شيء آخر - فقيمته يجب أن تقوم على تقديرنا لصلته بمن سبقه من الشعراء والفنانين - فأنت لا تستطيع أن تتدره وحده - بل يجب - لأن تفهمه - أن تقارن أو تفرق بينه وبين أسلافه - على أن لا يكون هذا مبدؤنا في النقد من الناحية التاريخية فحسب وبل من الناحية الجمالية أيضا ، فان ما يحدث ساعة خلق أثر فني جديد يحدث في نفس الوقت لكل ما سبقه من آثار وهي الآثار التي تكون فيما بينها نظاما قائما يغيره دخول الأثر الجديد ضمنها ، ويترتب على هذا أن يتبدل وضع كل أثر فني بالنسبة للجموع من حيث قيمته وصلته به ، وهذا ما نسميه بالتوفيق أو التناسق بين القديم والجديد ، وأن كل من يؤمن بأن هناك نظاما ما يسود الأدب الأوروبي أو الأدب الإنجليزي لا يصعب عليه تصديق أن الماضي يتغير بالحاضر قدر ما يتأثر الحاضر بالماضي، والشاعر الذي يدرك هذا يدرك أن أمامه مسئوليات وصعوبات جمة .

فهو يعلم أن الحكم عليه سيكون طبقا لمعايير الماضي لا بها ولا في أنه يفضل أو يقل عن سبقه من الشعراء ولكنه حكم يأخذ شكل المقارنة التي يحكم فيها على المقارن والمقارن به بأثر كل منهما في الآخر - فمجرد تناسق الأثر الفني مع ما سبقه من آثار يتنافى مع جدته فلا يكون أثرا فنيا على الإطلاق - ونحن لا نعى بهذا أن قيمة الأثر الجديد بتوقف على تناسقه مع القديم - ولكن هذا التناسق اختبار لقيمته - وهو اختبار لا يمكن اجراؤه إلا في حرص وبطء لأننا لا نقوى على الحكم على تناسق الماضي والحاضر حكما جازما - فنقول بأن الأثر الجديد يبدو أنه يتفق مع الماضي ولو أنه فردي أو أنه يبدو أن يكون فردياً ولو أنه يتفق مع الماضي ولكننا لا نستطيع أن نحكم عليه بأنه واحد من هذين الاعتبارين دون الآخر .

ولأجل أن نوضح علاقة الشاعر بالماضى يمكننا أن نقول أنه ليس فى استطاعته أن يعتبر الماضى كتلة واحدة لا يميز بين أجزائها ، ولا أن يعتمد فى تكوين نفسه أما على شاعر أو شاعرين يعجب بهما أو على فترة معينة فى تاريخ الأدب يفضلها - فالطريق الأول غير مشروع والثانى يكون خبرة هامة فى خبرات الشباب والثالث تكملة مرغوب فيها كل الرغبة - ولكن يجب على الشاعر أن يكون فى مقدوره أن يحس بالتيار الرئيسى الذى يسرى سريان الشريان عبر الأجيال والعصور السابقة وأن يدرك أن الفن لا يتقدم ولكن المادة التى يصاغ منها لا تستقر على حال - وأن العقل الأوروبى أو عقل شعبه بالذات، وهو أهم بكثير من عقله ، يتغير فى تطور لا يغفل فيه القديم من أجل الجديد ولا يهرم معه شكسبير أو هو ميروس ، وعليه أيضا أن يدرك أن هذا التطور أو الارتقاء أو التعقيد على الأصح لا يعنى أى تقدم فى نظر الفنان أو العالم النفسانى ، - وأنه ربما كان فى النهاية نتيجة لعصر الآلات والاقتصاديات المعقدة الذى نعيش فيه ، على أن الفرق بين الحاضر والماضى هو أن الحاضر المتيقظ ليس إلا وعيا بالماضى فى شكل وإلى مدى لا يمكن وعى الماضى بنفسه أن يبين عنه .

قرأت أن كتاب الماضى بعيدون عنا لأننا نعرف أكثر مما كانوا يعرفون وهذا صحيح فهم ليسوا إلا ما نعرف عنهم . وقد يعترض البعض بأن الحس التاريخى يتطلب من الشاعر علما شاسعا وأن هذا العلم من شأنه أن يميت أو يضعف شاعريته ولكنى اعتقد أن على الشاعر أن ينهل من العلم قسطا لا ينال من قدرته على استقبال تجارب الحياة والتفاعل معها ، كما أنه من الواضح أن الناس لا يتساوون فى قدرتهم على التعلم - فقد حصل



شكسیر من قراءته لتراجم بلوتارخ على قسط من التاريخ اوفر بما يستطيع كثيرون من الناس الحصول عليه من مكتبة المتحف البريطانى بأسرها . فالمهم ان يحس الشاعر بالماضى احساسا عليه ان لا يكف عن تنميته خلال اطوار حياته المختلفة .

وهو بعد ذلك لا يفتأ يتنازل عن نفسه كما هي في اللحظة القائمة إلى شيء أثمن منها وأقيم . ومن ثم كان تطور الفنان تضحية بالذات لا تنقطع وانعداما مستمرا لشخصيته .

علينا بعد هذا أن نعرف هذا المنوال أو السيل الذى تنعدم به الشخصية وعلاقته بالتقاليد — وهو الطريق الذى يقترب فيه الفن من العلم — وانى تدليلا على هذا — أدعو القارئ على سبيل المثال — أن يلحظ ما يحدث عندما ندخل قطعة من البلاطين الدقيقة الرفيعة في قاعة تحوى الأوكسجين وثنائى أكسيد الكربون .

\* \* \*

يجب أن ينصب النقد المنزه على الشعر لا على الشاعر . ولقد سبق أن اشرت مرارا إلى أهمية علاقة القصيدة بغيرها من القصائد واقترحت أن ندرك الشعر ككل حتى ينتسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر — وهذه النظرية اللا شخصية ناحية أخرى هي علاقة الشعر بكاتبه — ولقد اشرت على سبيل المثال — إلى أن عقل الشاعر الناضج يختلف عن عقل الشاعر الذى لم ينضج بعد لا في القيمة الشخصية ولكن في كونه وسيلة أكمل

وأتم تستطيع الاحساسات المختلفة فيه أن تتحدد ويندج بعضها مع البعض .

وهو في ذلك يشبه قطعة البلاطين التي سبق أن أشرت إليها وكيف أن الغازين في وجودها يندجان فيكونان حامض الكبريتوز ومع أن هذا المزج لا يمكن أن يتم إلا في وجود البلاطين فالغاز الجديد لا أثر فيه له كما أن البلاطين نفسه لا يتأثر — بل هو عامل مساعد يظل محايدا لا يتغير — وعقل الشاعر هو قطعه البلاطين وهو قد يؤثر جزئيا أو كليا على خبرة الشاعر نفسه — ولكن كلما كان الشاعر أكمل كلما كان انفصال العقل الخالق عن الرجل الذي يجرب ويعانى أتم وكلما كان هذا العقل وقدرته على تشكيل المشاعر التي هي مادته بشكل جديد أكمل وأنضج .

والعناصر التي تدخل في هذا التشكيل نوعان — الاحساسات والمشاعر فإثر أى عمل فنى على الشخص الذى يستمتع به يختلف عن أية خبرة أخرى من خبراته فهو قد يتكون من شعور واحد أو عدة مشاعر مجتمعة تكملها احساسات مختلفة يحسها الكاتب في كلمات أو عبارات أو صور معينة . — وقد يتكون الشعر من احساسات فقط دون الاستعانة بالمشاعر استعانة مباشرة — فعقل الشاعر يشبه الخزان الذى تحتزن فيه احساسات وعبارات وصور لا حصر لها — تظل فيه إلى أن يحين الوقت الذى تجمع فيه كل الجزئيات التي يمكن أن تختلط فتكون مزيجا جديدا وأنت إذا قارنت مقتطفات من الشعر في عصوره المختلفة لتبين لك مدى تنوع الأشكال التي تتم بها عملية الخلط هذه — ولا تضح لك أيضا أن قيمة الشعر ليست فيما نسميه عظمتة أو قوة الشاعر التي يتألف منها

ولكنها في عملية الخلق الفنى نفسها - وهى عملية الضغط - إذا شئنا أن نسميها كذلك - التى يتم بها الخلط .

أعنى بهذا أن الشاعر لا يعبر عن شخصيته فهو ليس إلا وسيطا تمتزج فيه التجارب والمشاعر امتزاجا خاصا وبطرق لا يمكن التكهن بها - وقد يخلو شعر الشاعر من التجارب والمشاعر التى تهمة كانسان كما أن هذه التى تحتل من شعره مكانة هامة قد لا يكون لها أهمية ما فى حياته كانسان أو بالأحرى فى شخصيته، فقيمة الشاعر أو أهميته لا تتوقف على مشاعره الخاصة أو المشاعر التى تثيرها فى حياته حوادث معينة - إذ أن المشاعر فى شعره مركبة تركيبا يختلف عن تركيب المشاعر الغريبة أو المركبة التى يحسها الناس فى حياتهم العادية - ومن ثم كانت مهمة الشاعر تنحصر - لا فى أن يستكشف مشاعر جديدة - ولكن فى أن يستعمل المشاعر العادية ليصوغها شعرا - وفى أن يعبر عن احساسات لا يحسها الرجل العادى فى المشاعر الحقيقية المألوفة ومن ثم نستطيع القول بأن تعريف الشعر بأنه ( شعور يتذكر فى أوقات الهدوء ) تعريف خاطيء - إذ لا دخل للشعور أو للتذكر أو للهدوء فيه - وإنما هو خلق جديد ينشأ عن تركيز عدد جهم من التجارب التى لا تبدو للشخص العادى على انها تجارب مطلقا وهو تركيز لا يحدث عمدا ولا يحس به الشاعر احساسا واضحا فى شعوره .

وهذه التجارب لا تتذكر - ولكنها فى النهاية تمتزج فى جو لا يمكن أن تصفه بالهدوء إلا لأنه محايد - سالب - ولكن هذا ليس كل ما فى الأمر - فالكثير من الشعر يجب أن يعتمد الشاعر كتابته ويحس به واضحا فى عقله - والحقيقة أن الشاعر الضئيل القيمة غالبا ما يحس عند ما لا

—٥٢— .

يكون الاحساس ضروريا وغالبا ما لا يحس عندما يلزم الاحساس -  
وكلا الخطئين يحدو به إلى أن يكون (شخصيا) .

ولكن الشعر ليس في اطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه  
ليس تعبيراً عن الشخصية بل تحرر منها، ولكن لا يستطيع أن يعرف معنى  
الرغبة في الهروب من المشاعر والشخصية إلا من يحس بوجودها  
في نفسه .



T. S. Eliot

ت. س. إليوت . أليوت

## مهمة النقد

من المرغوب فيه أن يظهر بيننا من وقت لآخر — قل كل مائة عام أو ما يشبه ذلك — ناقد يستطيع أن يستعرض ما مضى من أدبنا وأن يضع الشعراء والشعر في خراط جديد — وليس هذا بالعمل الثوروى بل هو لا يتعدى وضع الأمور في نصابها ، والناقد القدير هو الذى يستطيع أن يأتى بهذا العمل فهو يزن الأوضاع والنسب المختلفة لما يمتلئ به محيط الحياة من الأشياء . أما عامة النقاد فهم لا يستطيعون سوى تكرار آراء وأقوال آخر السادة من النقاد . ويستمر هذا دأبهم حتى يظهر سيد جديد فتغير الأمور وتوضع موضعاً جديداً . وما لا شك فيه أن السر في وجود مقاييس وأوزان جديدة لا يرجع فقط إلى مرور الأيام وزيادة خبراتنا الفنية ولا إلى الميل الطبيعى الذى نلسه في أغلب الناس إلى تكرار آراء من عنوا بأن يفكروا تفكيراً مستقلاً ولا إلى رغبة الأقلية من الناس فى الابتكار والظهور بل إلى أن كل جيل من الأجيال يعنى بالفن عناية تختلف اختلافاً تاماً عن غيره من الأجيال — فكل جيل ككل فرد له مقاييسه الفنية المعينة وله على الفن مطالب معينة وله منه كذلك منافع معينة، أما ما يسمى بالتقدير الفنى الخالص فهو فى رأى مثل أعلى لا يمكن تحقيقه فلكل زمن ولكل فنان سبك معين يمكن المعدن من أن يصبح فناً وكل جيل يفضل سبكه الخاص على أى سبك آخر — ومن ثم كان كل زعيم من زعماء النقد يودى خدمة هامة قوامها إن إخطائه تختلف

عن اخطاء من سبقه من النقاد — وكلما زاد عدد هؤلاء وكلما اتسعت الشقة بينهم كلما كان في الإمكان أن يقل الخطأ ويكثر الصواب . على انه يجب أن يكون للنقد دائماً هدف يسعى إليه . نستطيع أن نحدد على وجه العموم بالرغبة في تفسير الآثار الفنية وتصحيح الذوق، وهكذا يبدو أن عمل الناقد لا يعدو أن يكون مرسوما له ، ومن ثم كان من السهل أن نحكم إذا كان اداؤه له مكتملاً أو ناقصاً ، وان نحدد على وجه العموم أى أنواع النقد مفيد وأياها تافه . بيد اننا لو امعنا النظر قليلا لوجدنا أن النقد بدل ان يكون منحي من مناحى النشاط الانساني انافع المنظم لا يفضل حلبة نقاش من حلقات أيام الأحاد يتبارى فيها الخطباء كل على منبره لا يستمع أحدهم لأحد ولا يحاول أن يفهمه . وقد يتوهم المرء ان على الناقد لأن يبرر وجوده أن يسعى جهده إلى أن يحذ ويشذب هواياه الشخصية وأن يجعل الفروق التي بينه وبين غيره من النقاد لا تخضع إلا لمقصد واحد وهو السعى وراء الحكم الصحيح .

على اننا عندما نجد أن القائم في عالم النقد هو عكس هذا يخامرنا الشك في أن الناقد مدين بكيانه للاختلافات التي تقوم بينه وبين غيره من النقاد أو لبعض المعتقدات التافهة التي يدين بها ويريد أن يفرضها فرضاً على الناس مدفوعاً في ذلك بانانيته وغروره وعند ذلك نميل إلى التحقير من شأن النقد وتتملكنا الرغبة في أن نبتذ النقاد وكل ما يكتبون . ولكن هذه الرغبة ما تفتأ أن تضعف وان تزول عنا رويداً رويداً فنضطر إلى الاعتراف بأن من الكتب والمقالات والعبارات والرجال ما هو قطعاً مفيد لنا ثم نذهب نصف هذه لئى المبادئ يجب أن نقرأها وأي أنواع الكتب يجب أن نحفظها وأي أغراض

النقد وطرقه يجب أن تتبعها على أننا في أغلب الأحيان لا نقوى على أن نتبين النافع لنا من الضال وعند ذلك نحتاج إلى الاستعانة بتفسيرات وشروح الغير على أن التفسير لا يكون مشروعاً إلا إذا لم يكن تفسيراً على الإطلاق بل مجرد أن نضع في حوزة القارئ من الحقائق ما قد يفوته استنباطها إذا ترك وشأنه .

وقد كنت كمحاضر أفيد من وسيلتين أستطيع بهما أن أجعل تلاميذى يتذوقون الأدب تذوقاً سليماً فكنت أزودهم بحقائق بسيطة عن الآثار الفنية الذى يدرسونه والظروف التى كتب فيها، نوعه، وما يشابه أو يتباين فيه مع أثر آخر أو اعرضه عليهم عرضاً لا تتسع معه الفرصة لهم فى أن يكونوا حوله - له أو ضده أراء شخصية متحيزة ، والمقارنة والتحليل هما ضمن أدوات الناقد الأساسية ولكن الأمر لا يعدو كون كل منهما أداة يجب أن تتداولها الأيدى فى كثير من الحرص والاناة كما أننا يجب أن نعرف ما هو جدير بالتحليل وما هو جدير بالمقارنة وان نقيم انفسنا اسياداً على الحقائق لا خداماً لها، فرغم اننا ندرك ان الاكتشاف الخاص بالأثمان التى كان يدفعها شكسبير لغسيل ملابسه لا يفيدنا فى شيء يجب أن نحتفظ بمحكما هذا حتى اللحظة الأخيرة إذ قد يأتى يوم يستطيع فيه ناقد عبقرى أن يفيد من هذا الاكتشاف ، وما هو جدير بالذكر فى هذا الموضوع انى قد لاحظت ان الاكثار من الكتابات النقدية قد يخلق فى بعض الناس ميلا سقيما إلى القراءة عن الآثار الفنية بدلا من قراءتها نفسها كما انه قد يفرض الرأى على الناس بدلا من أن يربى ذوقهم .

على أن الحقائق لا يمكن أن تفسد الذوق فهى على اسوأ الأوضاع

لا يمكن. الا ان تغذى ميلا معيناً للتاريخ مثلاً أو لما هو قديم أو لترجمة حياة العظماء . انما من يفسد الذوق حقاً هو الناقد الذى يفرض رأيه علينا ، ولا يمكننا أن نستثنى من ضمن هؤلاء جيتا أو كولريديج إذ ما هو هاملت كما يصوره كولريديج ؟ أهو بحث صادق نزيه قوامه الحقيقة أم هو محاولة لتصوير كولريديج نفسه فى ثوب قشيب خلاب ؟ .



T. S. Eliot

ت. س. إليوت

## الفلسفة والشعر

نقول أحيانا دون أن ندرك معنى ما نقول أن شكسبير أو دانتى أو لوكريetas شاعر يفكر وأن سوينبرن أو تينيسون شاعر لا يفكر ولكننا فى الحقيقة لانعنى بهذا اختلافا فى قيمة التفكير عند كل بل فى قيمة الشعور، فالشاعر الذى يفكر هو الشاعر الذى يستطيع أن يعبر عن الشعور الذى يعادل التفكير وليس من الضرورى أن يكون مهتما بالتفكير فى ذاته وعلى حدة، وتصنيفنا للشعراء على هذه الصورة ينبجم من اعتقادنا بأن التفكير محدد واضح وأن الشعور غامض لا حدود له، ولكننا نجعل أن من الشعور ما هو واضح ومنه ما هو غامض وأن التعبير عن الشعور الواضح المحدد يتطلب قوى عقلية لا تقل عن القوى العقلية التى يتطلبها التعبير عن التفكير الواضح — ولكنى أعنى بالتفكير شيئا يختلف كل الاختلاف عما أجد فى شكسبير. فرغم أن بعض المعجبين بشكسبير يرون فيه فيلسوفا عظيما ويستطيعون أن يقولوا الشيء الكثير عن قواه الفكرية إلا أنهم يفشلون فى اقناعنا بأن تفكيره كان يسعى ضوب أهداف معينة أو بأنه كانت له فى الحياة نظرة معينة متناسقة يمكن أن نسميها فلسفة أو بأنه كان يعضد مسلكا دون مسلك آخر — ومن أمثلة هؤلاء المعجبين مستر ويند هام لويس الذى يقول « لقد خاف لنا شكسبير الكثير من الأدلة على إعجابه بالمجد الحرب والأحداث الحربية ». هل فعل شكسبير ذلك حقا وهل كانت له آراء أو فلسفات معينة فى شئون الحياة ؟ أشك

فى هذا كثيرا لانه كان مشغولا عن التفكير باحالة الافعال البشرية الى شعر ومن ثم أميل الى الاعتقاد باننا لا يمكن أن نقول عن أية مسرحية من المسرحيات شكسبير بأن لها معنى ولو أنه من الخطأ أن نقول بأنها لا تعنى شيئا . فكل الشعر العظيم يميل الى أن يعطى القارئ صورة وهمية عن اتجاه أو فلسفة كاتبه إزاء الحياة — ونحن عند ما نلج عالم هومر أو سوفوكليس أو فيرجيل أو دانتى أو شكسبير نميل الى الاعتقاد باننا ندرك أو نلم بأشياء يمكن التعبير عنها عن طريق الفكر، والسبب فى هذا أن الشعور الواضح المحدد إذا عبر عنه جاء التعبير مشابها للتعبير عن الفكر بل اتخذ أيضا سبلا مشابهة .

على أن دانتى مثل من السهل أن يغرب بنا فنحن عند ما نقرأه نعلم أنه يمثل نظاما فكريا معيناً وبما أن دانتى له فلسفة نميل الى أن نتطلب من كل شاعر عظيم مثله أن تكون له فلسفة أيضاً، وقد سبقت دانتى فلسفة سلنت توماس وهى الفلسفة التى تتجاوب معها قصيدته نقطة نقطة، وقد سبق شكسبير سينكا أو مونتين أو ما كيافيل ولكن مسرحياته لا تتجاوب تجاوبا مباشرا مع هؤلاء أو مع واحد منهم فلا بد له أن يكون قد فكر تفكيراً مستقلاً عنهم وهو لذلك فيلسوف أقدر منهم جميعاً — هكذا نميل الى الحكم ولكنى لا أرى ما يدعونا الى الاعتقاد بأن دانتى أو شكسبير قد عنى بالتفكير المستقل أو بأن تكون لهما فلسفات معينة، أغلب ظنى أن القائلين بهذا الرأى هم الذين يعنون بالتفكير والفلسفة دون الشعر لأننا نميل بطبيعتنا الى التفكير فى أن عظماء الرجال يشابهوننا والحق أن الفارق بين شكسبير ودانتى هو أن الأخير كان يتكىء على نظام فكرى واحد متناسق وأن هذا النظام كان، عن طريق الصدفة ليس إلا، قويا رائعا مركزا فى عبقري واحد

يجلوه ويعبر عنه وأعني به سانت توماس . وأما الفكر الذى كان يتكىء عليه شكسبير فقد كان أقل شأنًا من شكسبير نفسه ، وهذا مصدر الفكرة الخاطئة التى تقول بأن شكسبير أقل من داتى أو أنه قد عوضنا عن الفرق فى القيمة بين سانت توماس وكل من موتين أو ما كيا فيلى أو سينكا . والحقيقة أن شكسبير وداتى لم يفكرا على الإطلاق لأن هذه لم تكن مهمتها أما القيم النسبية للتفكير الذى كان شائعا فى الوقت الذى عاش كل منهما فيه فهذا أمر لا قيمة له لأن هذا التفكير لم يكن إلا مادة فرضت على كل منهما فرضا ليستعملها كوسيلة يعبر بها عن مشاعره، وهى لذلك لا تجعل من داتى شاعرا أعظم من شكسبير كما أنها لا تعنى أننا نستطيع أن نتعلم من داتى أكثر مما نتعلم من شكسبير . وأن قول داتى ارادتها وسلامنا

شعر عظيم وراؤه فلسفة عظيمة أيضا . أما قول شكسبير نحن بالنسبة للالهة كالذباب بالنسبة لصيدة عابثين يقتلوننا للتسلية والتلهى

فهو أيضا شعر عظيم ولكن الفلسفة التى وراءه بسيطة تافهة على أن الأمر المهم هو أن كلا منهما يعبر تعبيرًا كاملاً عن شعور إنسانى دائم وأن القول الثانى لا يقل عن الأول من الناحية الشعورية صدقا وقوة وهو أيضا يماثله فى الفائدة والنفع الذى يمكن أن يتصف بهما الشعر . والحقيقة أن النمط الذى يبدأ منها كل شاعر هى إحساساته ومشاعره ونحن إذ نصل إلى هذه لا نجد سيلا إلى التفرقة بين داتى أو شكسبير بل هما يتشابهان لأن كلا منهما يحاول أن يجعل من آلامه الشخصية الخاصة شيئا عالميا غريبا خالدا ينتسب إلى كل الناس فى جميع الأجيال وبما لا ريب

فيه أن الشاعر العظيم عندما يعبر عن نفسه يعبر عن جيله أيضا ولذلك أصبح داتى ، عن غير قصد ، صوت القرن الثالث عشر وأضحى شكسبير دون أن يتعمد ذلك مثل نهاية القرن السادس عشر ولكنك لا تستطيع الحكم بأن داتى كان يدين أولا يدين بفلسفة سانت توماس وأن شكسبير كان يعتقد أولا فى فلسفة النشكك التى كانت تسيطر على عصر النهضة ولكن لو أن شكسبير حاول أن يكتب وفقا لفلسفة أفضل من هذه لجاء شعره ضعيفا فقد كانت مهمته تنحصر فى التعبير عن القوة الشعورية الكامنة فى عصره مهما كانت الصبغة الفكرية التى يصطبغ بها هذا العصر . فالشعر لا يمكن أن يحل محل الفلسفة أو الدين لأن له مهمته الخاصة . ولما لم تكن هذه المهمة فكرية بل شعورية كان من الصعب تعريفها تعريفا يسهل على الفكر ادراكه وكل ما نستطيع قوله هو أن الشعر يزودنا « بالعزاء » — وهو عزاء غريب لأننا يمكننا أن نناله على حد سواء من شاعرين مختلفين كل الاختلاف مثل داتى وشكسبير .



## فن المقال

كان من عادة الفتيان والفتيات في الأزمان الغابرة أن يقيموا عند قدوم الربيع نصبا على العشب الأخضر ثم يمسك كل منهم بيد صاحبه أو صاحبتة ليرقصوا حوله ، ولكنهم قبل أن يفعلوا ذلك كانوا يزيتونه بالورود والزهور ويكسونه بثوب قشيب من أوراق الشجر الخضراء الياضعة ويدلون منه الشرائط المختلفة الألوان ويلصقون به قلوبا منقوشة على الورق - وهكذا كانوا يحيلون جذع شجرة يابسة من مدلول بسيط إلى نصب جميل ترتاح إليه العين وينشط معه الخيال .

وهذا شأن كاتب المقال مع فكرته - عليه أن يزينا ويكسيها بالثوب تلو الآخر لا رغبة في الزينة أو التجميل بل حتى يتاح للقارئ أن يتبين شكلها ويحلو نسبها ويتميزها كما هي خلال ما تتألق فيه من أضواء وما تتجلى من زينات - ولكن المقالى المحدث - لأسباب سائينها فيما بعد - قد هجر نصب الربيع إلى العمود .

وما لاريب فيه أن والد المقال لم يكن يعرف نصب الربيع - فموتين فيلوسوف يروى - يقص عليك الشيء فيؤدى إلى شيء آخر يبدو لك عند سماعه أفضل من سابقه ، والأصغاء إليه ثقافة يفيد منها العقل وتقيد منها الروح أما باكون فهو يدل أن يكسو نصب الربيع يخلع عنه الثوب تلو الثوب حتى يبدو على حقيقته عاريا مجردا عن كل ما لا يمت إليه بصلة ، ولا يوجد بين الناس من يفعل السوء حبا في السوء ولكن ليفيد لنفسه

من وراء ذلك ربها أو ولدة أو شرفا أو ماشابه ذلك - فلماذا إذن أكره رجلا لأنه يحب نفسه أكثر مما يحبني ؟ . هكذا يكتب عن الانتقام يخلع الثوب تلو الثوب حتى يصل إلى باطن الفكرة - أو بالأحرى إلى نصب الربيع كما هو في الأصل والحيثية .

على أن نصب الربيع قد أهمل بعد ما كون وحل محله العامود الذى أصبح من واجب كاتب المقال أن يملأه لا أن يكسوه ويزينه - وهذا العامود عكس نصب الربيع - لا يرمز إلى خصب الأرض فى شيء بل هو فى أغلب الأحيان دليل على فقرها وموتها على أنه قد أفسح المجال أمام العابث والسامر واللاهى ومن لا يملك أن يقول شيئا ، إذ لا يهتم العامود إلا أن يملأ على أية صورة وبأى شكل . وهازلت يمثل المقالى الصحفي الذى فى مقدوره أن يملأ العامود بل الأعمدة بأى شيء وبكل شيء دون أن يفيد الأدب من ذلك - وهو يقول نفس الشيء عدة مرات ولكن بأشكال لا يختلف بعضها عن البعض الآخر إلا قليلا . أما ( لام ) فقد كان كاتبا قبل كل اعتبار وصحفيا بعد ذلك - فكان العامود بين يديه يتغير فيصبح نصبا ريعيا ، وليس بين كتاب المقال من يستطيع أن يكسو فكرته ولا أن يزينها ويرقص حولها مثلما كان يفعل ، ولذلك كان كل ما يكتبه ادبا لاصحافة فحسب ، إذ أن الصحافة تغرم بالخاص أما الأدب فيعنيه العام والصحافة تعالج الزائل من الأمور أما الأدب فيهتم بالدائم ، وهو لذلك يخلو روح الحقيقة لاجتسمها .

والعبقريّة لاتعنى بأن يكون ما تنتجه ادبا أو صحافة ، فشكسبير قد كتب هاملت ليؤجرها ويعيش على الأيجار وويلتر سكوت كتب عروس لامارمور ليشتري أرضا جديدة على ضفاف التويدسيد ، وكيّتس

كان يدرك أن اسمه مكتوب بالمداد يقيم لونه ويزيد وضوحا كلما تقدم العهد به ، أما من هم دون العباقره من الرجال فعليهم أن يؤدوا بالصبر والالانة والتدبير ما أداه غيرهم بفضل الله . « ليس عندي وقت للفراغ ففي يوم الاثنين من كل أسبوع أرفع رأسي قليلا وقت الظهيرة واتنفس لساعة أو ساعتين ثم يخلق الباب وأظل في سجنى أسبوعا آخر ، . هكذا كتب سانت ييف وعلق ماثيو ارنولد على هذا بقوله « هذا هو الثمن الذى دفع للحصول على « الأحاديث » . Les Causeries ، ثمن باهظ ، وعمل شاق ولكنه الطريق الوحيد الذى يمكنك من أن تخدم سيديك ، فتملا العامود وترقص حوله رقصة المؤمن المتعبد فتجعله إلى نصب ريعى .»

Meddleton Nurray

ميراثون مري

## معنى الأدب الروسى

عما لا شك فيه أن للأدب الروسى أثر فعال على الآداب الأوروبية الحديثة وأتينا قد بدأنا منذ عهد قريب نحس هذا الأثر والسبب فى ذلك على ما أعتقد يرجع إلى أن الأدب الروسى يرضى فى نفوسنا العناصر التى ترغب فى عمل الخير فالأدب الروسى يعالج دوماً وفى كل مظهره مشكلة السلوك وليس هذا قاصراً على كبار الكتاب بل هم جميعاً يشتركون فيه ، فهى الدافع إلى الخلق لا فى تولستوى ودوستفسكى فحسب بل وفى جوجول وتشيكوف أيضاً .

وقد يظن البعض بأن هذا ليس بالشىء الجديد ، ولو انى أعتقد أن تركيز قوى الأدب كلها على هذه المشكلة أمر جديد ، ولكن مما لا ريب فيه أن الطريقة المباشرة التى يعالج بها الكتاب الروس هذه المشكلة لم يسبقها إليهم أحد . فهم دائماً يتساءلون « كيف سنعيش ؟ » ويحاولون الرد على هذا السؤال بروح استطيع أن أصفها بأنها مخلصة كل الاخلاص للإنسانية ، وأعنى بهذا أن الكاتب الروسى يعتقد أن الحياة الحقبة يجب أن تقوم على أساس من التناسق والانسجام بين عناصر النفس البشرية فيتحد القلب والعقل معاً . أما إذا تناقرا فهما يشبهان بيتاً قد انقسم على نفسه مآله السقوط ، وهذه هى نفس نظرة الأغريق فى روحها ولو أن النظرتين لا تحتملان المقارنة لالما بينهما من خلاف جوهرى بل لأن كلا الشعبين يصبغها بصبغته الخاصة فالروسى جاد فى نظره متحمس لها أكثر من



الاغريق والتنب في ذلك يرجع أولا إلى طبيعة المزاج الروسى وثانيا إلى أن العالم قد أنكر على الشعب الروسى حقه في الحياة السياسية ، وهو الحق الذى كان الاغريق يستمتعون به كاملا ومنه يفيد الشعب أو الفرد فائدتين أولهما انه يشغل قسما كبيرا من نشاطه الروحى الذى يضطر فيما عدا ذلك إلى أن يجد منفذا آخر وثانيهما انه يكسب الفرد عادة التوفيق بين ما يطلب وما يجد ويمكنه من إدراك أن الحياة فى احسن صورها هى بعد مزيج ناقص علينا أن نتقبله كما هو . أما الروسى فان نشاطه لم يستغل بهذا الشكل كما أنه لم يتعلم من التاريخ كيف يدرك أو يتقبل النقص الذى هو عنصر من عناصر الحياة فاضطر إلى استخدام مواهبه فى فحصها وتمحيصها تمحيصا يغلب عليه اللون العاطفى أحيانا واللون الفكرى أحيانا أخرى ولكنه تمحيص المؤمن الواقى من أن الحياة يجب أن تكون كاملة لأن أصبعه لم يلمس مواطن النقص فيها

ولكنى لا أحب أن أغالى فى اظهار هذا الفرق بين الاغريق والروس إذ ربما كانت هذه الصفة التى تتميز بها النفس الروسية سببا لا نتيجة لخلو الحياة الروسية من العنصر السياسى بيد أنها قائمة على كل حال . ونستطيع أن نتفهما أكثر من ذلك إذا أمعنا النظر فى التباين الواضح بين الأدب والنقد فى روسيا فى القرن التاسع عشر فقد كان الناقد يحكم دائما على الكاتب بالآراء السياسية التى يعبر عنها أو التى يفوته التعبير عنها وكان هذا أمرا طبيعيا إذا أدركنا أنه مع الرقابة الشديدة التى كان يفرضها الحكم الفردى كان الأدب هو السبيل الوحيد للتعبير ، ولذلك كان الأثر الأدبى يعد فى نفس الوقت تعبيرا سياسيا ، وقد كان الكتاب انفسهم يتقبلون هذا النقد بل ويمارسونه أيضا إذا ما حولوا وجهتهم نحوه ، وأن كل من يقرأ

روايات دوستفسكى و « مذكرات مؤلف » ، وهى المذكرات النقدية التى كان يكتبها بين وقت وآخر لا يستطيع أن يصدق أن الكاتب الذى خلف للعالم أثارا أدبية خالدة هو نفسه الذى كتب فى النقد صفحات لا تعد وأن تكون خليطا بين الاخلاقيات والسياسيات البسيطة الأولية ، ومثل هذا نجده فى تولوستوى ، وهو أمر حيرنى طويلا ولكنى كنت قد أغفلت شأنى فى الموضوع ونسيت أننى كإنجليزى معتاد على التفكير فى الأمور السياسية والخلقية كما لو كانت أمورا عملية ونسيت أيضا هذا الحائط الذى نقيمه بين التفكير والفعل وهو السر فى قوتنا السياسية إلى أن اهتديت إلى أن العقل الروسى لا يعرف هذا الفصل وإلى أنه يدين بأن الحكم الذى يقيمه الإنسان ما هو إلا رمز للحكم الروحى الذى يقيمه الله - وهذا نفس التفكير الذى كان يسود امبراطورية شارلمان حيث لم يكن هناك فاصلا ما بين الدنيوى والروحى وحيث كان اتحاد البشر اتحادا سياسيا أمرا لا بد منه لأن الناس جميعا كانوا اخوة فى المسيح ، ولست بهذا أهدف إلى أن أوضح التشابه بين الامبراطورية الرومانية المقدسة والامبراطورية الروسية المقدسة ولكنى أميل إلى الاعتقاد بأننا لو أدركنا تشابههما فى هذه الناحية فحسب لسهل علينا تفهم العقلية الروسية التى أنتجت أدب القرن التاسع عشر ، وليس هذا بالشئ اليسير إذ يصعب علينا أن ندرك مغزى هذه التفرقة بين الروحى والدنيوى فنحن نفصلهما فصلا تاما وقد استغرقنا فى ذلك عصورا بأكملها من تاريخنا . ونحن نقول بأن الدين أمر خاص بالفرد ولو أن هذا لا يطابق الواقع مادنا نسمع للدين بأن يجعل واجب الفرد أن يحب أخاه وأن يجعل من واجبه أيضا الإساءة إلى المصريين واستغلالهم باسم نفس الدين . وذلك لأننا نقيم قواعد السلوك على

أساس علمنا بتصرفات الناس عندما يمنحون الفرصة للتصرف ونترك لهم حرية اختيار الدوافع فنحن أبناء هذا الجيل عقلاء لأننا نعيش في حكم القانون مع اننا لا نلاحظ ذلك لكثرة ما اعتدنا عليه .

ولكن العقل الروسى بطبيعته لا يعيش في حكم القانون ، وما يفعله المرء ليس له في ذاته أهمية معينة سوى أنه انعكاس لفكرة أو عقيدة أو رغبة وغالباً ما يكون العكس صحيحاً ، فكل ما يفكر المرء فيه أو يعتقد أو يرغب يجب عليه أن يفعله وكما أن الروحى والدينوى كانا في الامبراطورية الروسية وحدة لا تنفصل يرمز إليها القيصر مثل الكنيسة والدولة كذلك كان الحال مع الفرد لا يمكن أن يفصل فيه الرجل الروحى عن الرجل العملى ، ومن ثم نستطيع أن نقول بأن مشكلة السلوك وهى المشكلة التى أشرت إليها فى بادئ الامر كالمميز الاول للأدب الروسى ليست فى أساسها مشكلة عملية فهى لا تعنى كيف يجب على الانسان أن يتصرف وماذا يفعل قدراً تعنى فيما يجب أن يعتقد . ولذا لم يكن غريباً أن يهتم الناقد الروسى كل هذا الاهتمام بالأمور السياسية ، فالحقائد السياسية كانت ، بالنسبة إليهم معتقدات دينية وروحية .

قلت أن العقل الروسى ليس من طبيعته أن يعيش فى عالم القانون وأن الفعل بالنسبة إليه لا يمكن أن يكون شيئاً قائماً بذاته بل يشبه واجهة أو ناحية من نواحي الفكر ، ومن هنا نستطيع أن نعلل الظاهرة التى تحدثنا عنها سابقاً فى الأدب الروسى فأنت بمجرد أن تنقل اهتمامك من الفعل إلى الفكر الذى يعبر عنه الفعل يتضاءل الميل إلى الحكم الأخلاقى وتتضاءل معه قدرتك على هذا الحكم ، فأنت تستطيع أن تحكم على هذا الفعل بأنه خطأ أو صواب مادمت تراه من الخارج ، أما إذا نظرت إليه كأنه جزء من التفكير

نفذت قدرتك على التحقق من صوابه أو خطئه - نعم إن الأفكار أو المعتقدات يمكن أن تكون خاطئة، ولكن صائبة كانت أم خاطئة فنحن ليس في متدورنا أن نتحاشاها بل نحس أن المرء لا يملك أن يفكر بطريقة معينة أكثر مما يملك أن ينتقى لون شعره . وما دمت تستطيع هذا فأنت في إمكانك أيضاً أن تدرك أن التفكير مابهو إلا ناحية من نواحي الشخصية وأن الشخصية شيء موهوب لا يمكن انتقاصه ، معجز مقدس وبذلك تكون قد جمعت طبيعة الإنسان العملية والروحية في وحدة لا يمكنك بعد ذلك أن تدع للحكم الأخلاقي سيلاً إلى تجزئتها - ومن ثم كان العقل الروسي ( أو العقل الذي أنتج الأدب الروسي ) مجرداً من التحيز الأخلاقي بل ويكره الحكم الأخلاقي من أى نوع، وهو لذلك يتميز بما قد يسميه بعض الناس الآن الروح العلية ولو أنه لم يبلغ ما بلغ من الاعتدال في الحكم على سلوك الإنسان عن الطريق العلى مثله في ذلك مثل اعتدال العقل الانجليزي . فالعين الروسية ترى الانسانية في ضوء دافئ والعلم يراها في ضوء براق ولكنها باردة أما الاعتدال الانجليزي فهو فضيلة اكتسبناها من معالجتنا العملية لشئون الحياة . فنحن نتردد في التدخل ولكننا لا نتردد في الحكم . أما الروسي فيتردد في الحكم ولكنه لا يتردد مطلقاً في التدخل، وكذلك الحكمة التي تتميز بها قد اكتسبناها من تجاربنا وتجاربنا السياسية . أما ما قد يتصف به العقل الروسي من حكمة فهي تشبه الهالة التي تحيط بالنور، وأنت تحس إذا ما ولجت هذا العقل بمنطق غريب يصل ما بين أطراف وجزئيات الكون ولكنك لا يمكنك تفسيره أو الوقوف على أسسه وقوانينه .

نعود إلى هذه الرغبة في الترفع عن الحكم الأخلاقي فنجد أنها تؤدي



إلى نتائج غريبة - فالروسي يحس بوجود الألم والشر في العالم أكثر مما يحسه غيره ولكنه أقل قدرة من غيره على أن ينسبه إلى خطأ الفرد فهو مضطر إلى الاعتقاد في الخير والشر كقوتين مجردتين أو على الأقل فهو يرغب أن يعتقد فيهما كذلك ، وهذا الاعتقاد هو الأمر المحقق الوحيد الذي يمكن لعقله أن يرتاح إليه . والرغبة في استكشافه والعثور عليه هي الدافع الباطني الذي كان يحفز كبار الكتاب الروس إلى الخلق وهم من سماهم معاصروهم من بنى وطنهم ( الباحثين عن الله ) ، وقد أسرف دوستوفسكي في تصوير هذا النوع من الناس الذين يخرقون القوانين الخلقية عمداً ويطأون ضمايرهم تحت أقدامهم ليروا إن كان الله سينزل بهم العقاب أم لا ليثبت وجوده ، فإدام الإنسان لا يستطيع الحكم لأبد أن الله سيحكم ، فان لم يفعل كان وهما لا وجود له - وقد يرد معترض على هذا بأن فكرة الروس عن المسيحية أقل عنفاً مما صورناها إذ أنها تقوم على الاعتقاد بأن الله هو الحب ، وهذا صحيح فالعقل الروسي يتمسك بالمسيح ويرى فيه المثل الخلقى الأعلى ، ولكنه شديد الايمان به كأنسان إلى حد أنه أنه ينسى صلته بالخالق ، فالمسيح رمز للمثل الأعلى . أما الله فيجب أن يكون الحقيقة ومن هنا تتضح لنا كلمات دوستوفسكي حين قال « هم يحبون المسيح إلى حد أصبح معه من المستحيل أن تكون المسيحية ديناً لهم » . على أننا نستطيع أن نصف الدافع الذي كانت تعمر به قلوب الباحثين عن الله بالتسعى والظأ إلى الحقيقة المطلقة

وهكذا نرى أن العقل الروسي كان يتقبل كل ما في الحياة كأمر واقع لأبد منه وكان يجد لكل ما في الحياة عذره الذي لا بد منه أيضاً ، ولكنه يعوض عن هذا التسامح الغريزي بصلابة عنيدة في عقائده الفكرية ، ولذلك كان

للنظريات السياسية في روسيا من القدسية ما كان للدين ولذلك أيضاً نرى دوستفسكى ينتقد ترجيف في مرارة وغضب لأنه يؤمن بأن روسيا في إمكانها أن تتعلم الشيء الكثير من أوربا وبالمثل نجد تولستوى عنيداً مكابراً لأنه في بحثه عن الحقيقة المطلقة قد صمم على أن يراها في روح الفلاح الروسى فهو لا يمكن أن يراها إلا فيه ولا يسمح لغيره بأن يفعل ذلك، وأن من يقرأ كتاب تولستوى « ما هو الفن » أو حملات دوستفسكى على الحضارة الغربية من غير أن يقرأ مؤلفاتهما الأخرى لا يستطيع إلا أن يحكم على الكتاب الروسى بأنهم متحيزون ، ولكن هذا حكم في غير موضعه فذلك الجود في العقائد ليس إلا نتيجة للتسامح الفكرى وثورة الروح على عناصرها ، فالكاتب الروسى يمل من تقبله لكل شيء حتى ليكاد يحس بأنه لا يتقبل شيئاً مطلقاً ، ولذلك نراه بين الحين والحين يتعلق بفكرة أو عقيدة أمل أن يجد فيها راحة ولكن لا سبيل إلى هذه الراحة فقد كتب على الروح الروسية أن تجوب العالم باحثه عن وطن لها دون جدوى — وقد صدق دوستفسكى حينما قال أن الروسى في حاجة إلى أن يرى كل الناس سعداء حتى يستريح فؤاده ، ولكن الرجل الذى توقف سعادته على سعادة البشر أجمعين مقضى عليه بالبؤس ما عاش .

وهنا نستطيع أن نلص الصفة الجوهرية في الأدب الروسى والسرى فى سحره ومعناه — أعنى قبول كل شيء أو إنكار كل شيء وهما قطبا النفس الروسية وكلاهما ينتمى للآخر لأنهما يمثلان حقيقة واحدة ، وهذه الصفة تظهر فى كتابات تولستوى ودستوفسكى وتشيكوف ولا نجد لها مثيلاً فى آداب الأوروية الأخرى إلا فى شكسبير — وقد يظن البعض أنى أغالى فيما أزعم وأن الكثيرين من كتاب الغرب يشتركون

مع الكتاب الروس في هذه الصفة ولكنهم ان آمنوا النظر قليلا لتبين لهم أن هؤلاء الكتاب رغم ما يبدو عليهم من أنهم يقبلون كل شيء فهم يحسون بأنهم في عالم غير عالمهم، وهم لا ينسون أن هناك خطأ فاصلا يفصل بين الصالح والطالح والناجح والفاشل عكس الكاتب الروسى الذى يصعب عليه أن يصدق وجود مثل هذا الخط . كتب تشيكوف فى إحدى رسائله يقول « لا تستطيع إلا عين الله أن تفرق بين الصالح والطالح والفاشل والناجح » . وهو يعنى بهذا أن الانسان لكونه إنسان لا يستطيع أن يحكم على أعمال غيره من الناس وهذا قول يبدو مألوفاً لنا غير أننا لا ندرك الحقيقة التى ينطوى عليها إدراكاً كافياً فقد اعتدنا سماعه فى الكنائس وقراءته فيما يكتب الوعاظ ولكننا لا ندرك أن حضارتنا الغربية تقوم على عكسه لأنه ان طبق أضرها لا افادها . كما أننا لا ندرك ان المسيحية الكاملة هى فى الواقع إنكار كل شيء . ولا اعنى بهذا أن الأدب الروسى مسيحى بهذه الصورة الصوفية ولكنى أعنى انه مسيحى أكثر من أى أدب آخر ، فانت تحس بأن الروح الذى تحركه تهدف إلى المقامرة بحياة الانسان حتى تصل إلى حقيقة مطلقة وترى وجه الله . وأن خاتمة حياة تولستوى وتجوله منفرداً فى الظلام ليلا فى حفته لصورة صادقة للدافع الرئيسى الذى يحرك الأدب الروسى وهو الاحساس بأن للحياة سر يمكن استكشافه بالتضحية وأنها ستظل أمام الانسان كتاباً مقفلاً حتى يصل إليه ، فالكاتب الروسى يتساءل دائماً « ما السبب فى أن حياة الانسان هى كما هى ؟ » ، والرغبة فى الإجابة على هذا السؤال تلج عليه وتعذبه عذاباً أشد وأقسى من عذاب غيره من الناس، لأنه يدرك أكثر من غيره ما هى حياة الإنسان بالفعل، فقد اعتاد

أن يراها دون أن يلونها بلون أو الوان معينة ، وليس هناك من الآداب ما يرضينا وجها لوجه أمام الحياة مثل الأدب الروسى ، فهو قد ألم بالفكر والسلوك البشرى إماما لم يصل إليه أى أدب آخر ، وهو لذلك دائما يتساءل عن العلة فى قيام الكون على هذه الصورة ، والجواب الذى يجيبك به الرجل المتدين على هذا السؤال وهو « هكذا أراد الله » جواب لا يقبله الكاتب الروسى وهو فى ذلك مخلص للانسانية كل الاخلاص ، إذ لو أن الله شاء ذلك فهو يجيبك كما أجاب تشيكوف « يجب أن أرى بعين الله ، وما دام يالكون نظام يستطيع الله أن يبصره فيجب على الانسان أيضا أن يراه ، فإن لم يستطع كان هذا النظام وهما لا وجود له . وهذه القضايا المتداخلة المتشابكة تمتلئ بها كتابات دوستوفسكى وتتمثل بوضوح فى « الاخوان كارامازوف » ، فايفان كرامازوف يرفض أن يؤمن بوجود نظام للكون إذ تكفى فى نظره آلام طفل واحد لافساد هذا النظام وهو لذلك يأبى أن يدفع ثمنه ، ومن الغريب أن ما يرفض إيفان الاعتراف به يجربه مباشرة ويتقبله أخوه اليوشا بعد أن تفتح له طريق جديد استطاع بوساطته أن يوفق بين الحب الغريزى للحياة وإنكار العقل لها . وهو فى هذا يشبه شخوص شكسبير التى خلقها فى الفترة الأخيرة من حياته ، ميراندا وفرديناند وإيموجين وبرديتا حيث كان يحلم « بعالم جديد حريقطنه مثل هؤلاء » ، ومن ثم نستطيع القول بأن مشاكل العقل الروسى ليست خاصة به بل هى عالمية - وأنما يتميز بها الأدب الروسى للوضوح والقوة والتركيز والفهم الذى عاجلها بها ولأن من طبيعة المزاج الروسى أن لا يصف الأفعال بل الكائنات بالخير أو الشر ولذلك كان احساسه بمشكلة السلوك أدق وسعیه وراء



استكشاف نظام للكون يبرر وجود الألم والشر أعمق وأبعد أثرا مما نجد في الآداب الأخرى .

على أن عبقرية تشيكوف قد سارت بهذا السعى شوطا أبعد ممن تقدمه من الكتاب فهو يفرض مبدئيا أن لا وجود لهذا النظام بل هو يعمل على أن يكشف لك عن الفوضى أينما كانت ففي « القصة المحزنة لا يستطيع الأستاذ إلا أن يجيب » لا أعرف ، عندما تسأله « كاتي ، عما يجب أن تفعله — وهي شابة محطمة وهو شيخ محطم مثلها ولكنه لا يعرف ولا يريد أن يخدعها » والراهب الأسود ، ما يزال بضحيته إلى أن يدخل في روعه بان العالم رائع جميل وأن الكون يسوده نظام محكم الأطراف حتى إذا ما امتلأت نفس الضحية بسعادة لم تألفها من قبل خر على الأرض ميتا ، ولم تكن آماله وأحلامه إلا أحلام الهذيان . وفي « السيدة صاحبة الكلب » يعرف العاشقان أن لا مفر لهما من المصير الذي ينتظرهما — يقرأ كل منهما قضاءه في عيني صاحبه ولا يستطيع أن يفعل شيئا — وفي « بستان الكرز » تسدل الستار على صوت الفأس يقطع الأشجار في الغابة والخادم العجوز في البيت المهجور نشاء الكل ولم يعد أحد يذكره — ولكن أصابع تشيكوف التي تكشف لنا عن هذه الفوضى تحيلها في نفس الوقت إلى نظام وجمال دونه أي جمال آخر ، وهو في رأيي قد أحرز من النصر أكثر مما أحرز كل من تولستوى ودوستوفسكي الذي قال بأن الناس يجب أن تخلق من جديد ل ترى العالم بعيني اليوشا — لم يقل تشيكوف شيئا من هذا ولكنه كان طول الوقت يهمس « ربما كان هناك نظام ما — أنى لا أعتقد في شيء ولا أومن بشيء ولا أومل في شيء — ولكن أنظر معي وأعد النظر ، .

وهكذا استطاع تشيكوف بدقة حسه أن يتبين مالم يتبينه غيره هو .

في رأني آخر عبارة الكتاب الروس وخاتمة عصر من عصور الأدب الروسي والأوروبي لم يتم الآن بعده عصر جديد، ولست أرا في حاجة إلى شرح السر في قوته فهو ميسور الفهم نستطيع كلنا إدراكه لو أننا قرأنا مؤلفاته ويكفي هنا أن أختتم بهذه الفقرة التي اقتصفتها من مذكراته .

، كل هذا في أساسه همجي لا معنى له والحب الذي يقوم بين الرجل والمرأة يشبه في خلوه من المعنى الهيار الذي ينهار على سطح الجبل فيدهم الناس، ولكن عندما ينصت المرء للموسيقى يصبح هذا كله ، وان بعض الناس يرقدون في قبورهم امواتا ، وان هذه المرأة التي ابيض شعرها ، قد ارتدت احسن ثيابها وتزينت وجلست في المسرح تتابع فصول الرواية يصبح كل هذا هادئا رائعا وتزول عن الهيار صفة التفاهة إذ ان كل شيء في الطبيعة له معناه - وكل شيء يغتفر - بل الغرابة في ان لا يغتفر .

G. E. Woodberry

مورج ا. وودبرى

## العقل البشرى والأدب .

من مميزات الشعب المتحضر الناضج أن يصبح أرسقراطيا . بالمعنى الصحيح للكلمة ثم يتفكك بعد ذلك وينحل ويختفى فى غيره من الشعوب . وهكذا اختفت أثينا فى حوض البحر المتوسط . وربما فى أوروبا . إذ ولو أن الموت هو قانون الحياة إلا أن الانسان يمس هذه الحقيقة بعصا الروح السحرية فيحيلها إلى قانون التضحية ، والحق أن الانسان لم يحرز نصرا عظيم الشأن كهذا النصر فيجعل من الموت مخرجا للروح وطريقا إلى الخلود . إذ أن الشعوب لا تموت ولكنها تنتهى بتضحية نفسها من أجل غيرها .

وان تيار الحياة ليتفق مع المرض فى أن كل منهما محدود بنشاطه فالحمى تأخذ مجراها ثم تنتهى . وهذا هو الحال مع كل أفكار الانسان وعواطفه وملأذه بل وكل مناحى نشاط الروح الانسانى ، فالثورات والاصلاحات والنهضات تستهلك وتنتهى . وفى حياة كل شعب كما فى حياة كل فرد يأتى الوقت الذى يجب أن يموت فيه وهو وقت الاكتمال كما يفسره التاريخ لنا ، وهذه هى أهم الحقائق فى نظام الكون الخلقى ، ومظهر العناية الإلهية فى التاريخ

وفى حياة الروح البشرية يشبه موت بعض العناصر فى ساعة الاكتمال ذبول الزهرة أو سقوط أوراق الخريف فى الغابة ، ولكن الموت الانسانى يصطبغ بصبغة التضحية ، وهو يختلف عن فناء العناصر الطبيعية الأخرى

لأن الانسان يمتاز على كل ما فى الطبيعة بالعلاقة القائمة بينه وبين آثاره وهى العلاقة التى لا يمكن أن تبنى أو تموت، فالثقافات العظيمة تموت لتحيى ثقافات أخرى جديدة والحضارات تتفكك لتقوم على أنقاضها مدنيات جميلة جديدة، والشعوب تنفق نفسها حتى ترثها شعوب أخرى غيرها، وهى قد لا تدرك أنها تكرر من نفسها لتحقيق أغراض الانسانية جمعاء ولكن هذا التكريس هو واجب ابنائها من عباقرة الرجال، من محاربين وساسة وقديسين وأبطال ومفكرين وحالمين، وبدونه لا تتحقق العظمة للشعب وليس أحق بملكية الشعب من شعرائه، ولذلك فهم يستمليون بما يكتبون أن يهبوه لغير أبنائه من الأعراب والأجانب.

وتكريس نشاط الشعوب لتحقيق أغراض الانسانية هو الدم الذى يحيا به الكون إذ بتنازل الانسان عن حقوقه وسلطانه لغيره من الأجيال الجديدة تتسع رقعة الحياة الروحية للبشر وينمو الاتحاد الروحي بين الناس فامتصاص الديمقراطية للارستقراطيات، وتحلل العناصر الطيبة فى بينات منحطة، وانتهاء الثقافات والحضارات ليس فى الواقع إلا تلك النقطة التى يبدأ التاريخ عندها فى جمع شتات الكون معا حتى يتسنى لكل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب من تراث الانسانية جمعاء ولو فرض أن تحللت أرستقراطية الجنس الأبيض جميعها وامتصتها الأجناس الأخرى الملونة لا غبطلت بهذا النصر لفكرة التضحية فى التاريخ لأنه سيعنى تمدن الجنس البشرى بأجمعه.

ونحن إن لم ندرك هذا المبدأ ادراكا كافيا، وان لم تكن هناك بين الانسان واثاره علاقة لا تبنى ولا تموت لأصبح التاريخ فى نظرنا صورة عظيمة الحجم يختار لها العقل ويهاها، ولكن الأمر يختلف عن هذا لأن



الملوك تحكم وتسقط ، والامبراطوريات تزول والقوانين والأوضاع الخلقية والاجتماعية تتغير ، ولكن قوة واحدة تبقى على الدوام ويزداد نموها كلما تقدم عقل الجنس البشرى ، وهى القوة التى تتألف حياتها من إدراك الانسان للكون والآثر الشعورى الذى يخلفه هذا الإدراك فى نفسه والافكار والاحساسات التى يمتلئ بها ، وهى جميعا عناصر لا أثر للضعف أو للصدقة فيها لأنها نتيجة خبرة طويلة واجيال عديدة من البشر وهى بعد هذه القوة الفكرية والشعورية التى تميز أى عصر والتي تبين عنها عاداته الذهنية ، وهى خلاصة الماضى لأنها تحوى كل نشاط الانسان وعلمه وخبرته ، وهى على تعاقب الأجيال تنتقى أحسن ما فى الحياة وتصوغ منه عالم الفكر والشعور وهو العالم لا ينتهى والذى نولد فيه كما نولد بالفعل على هذه الأرض ، وهى توحد الجنس البشرى كما تحفظه فتزيل حواجز الزمن واللغة والمكان وتقضى على رباط الدم وتحل محله رباط الفكر وتطلق سراح الروح فى الفرد وفى الجماعة .

ومهمة الأدب الأولى أن يشترك فى هذا العمل - فيعمل على توحيد شعوب الأرض واحلال رباط الفكر محل رباط الدم وتحرير الروح ، لأن الأدب لسان حال عقل الجنس البشرى الذى يعبر به عن نفسه ، ومن ثم كان خالدا لا يموت إذ ولو أن التراث الانسانى يؤرث بطرق شتى كحجم الرأس والاستعداد الطبيعى للجسم واللغة والآثار الفنية والنظم الاجتماعية إلا أن الحضارة تعتمد على الأدب إلى حد كبير فى التعبير والتقاليد وهو بعد ذلك أعم الأشكال التى يمكن لعقل الجنس البشرى أن يتشكل بها وأسهلها فهما .

ومن ثم كان الأدب الحافظ الأول للجمع من الفناء - فهو يشترك

فى حياة عقل الجنس البشرى وطبيعته كما تشترك اللغة مع الفكر بل إنه يتجاوب معه ، ويكرره فهو الشطر الآخر لنفسه ، ونحن إنما قد توصلنا عن طريق الأدب أكثر من أى طريق آخر إلى معرفة عقل الجنس بل وإلى بلوغه ، وعلى قدر نصيب العباقة منه تكون عظمتهم - وعلى قدر تعبير آداب الشعوب عنه تكون عظمتها ، واعد نادى بروتير الناقد الفرنسى منذ عهد قريب بنظرية جديدة وهى أنه لا وجود للآداب الأوروبية منفصلة بعضها عن البعض بل هى فى مجموعها أدب واحد يعبر عن حضارة أوروبا وان أدب كل شعب فيها عند ما يكتمل يتفق مع هذا الأدب العام - فيقوده ويهذيه ويخلقه - وهذا الأدب الأوروبى إنما هو تعبير عن عبقرية واحدة - عن أحسن ما استطاع الإنسان فى أوروبا أن يفكر فيه أو يحلم به ، أو يصنع أو يجد أو يكون ، وهو وميض عقل الجنس البشرى تلمحه اليوم على ضفاف السين وغدا على ضفاف الرين أو التيمز كما كنت تراه فيما سبق على ضفاف التير أو الجانكيز على أن وحدة الأدب لا تتحقق فقط فى الأدب الأوروبى أو الهندى أو الآداب القديمة بل فى أدب العالم كله الذى يعبر عن عقل الجنس البشرى كاملا ، وهذه النظرية الفرنسية الجديدة الأخاذة ليست فى الواقع إلا تطبيقا للفكرة القديمة المألوفة التى تقول بأن الحضارة فى تطورها التاريخى قوة واحدة - مستمرة - كاملة - تتقدم على الدوام ، وما الشعوب والعصور إلا مظاهر لها متتابعة فحياة الروح فى الإنسان واحدة عامة يضيئها نفس اللهب وتسعى إلى أهداف واحدة وتشترك فى نفس التاريخ إذ هى عقل الجنس كله يدرك نفسه على مر الأيام عن طريق الأدب أكثر من أى طريق آخر ، وما السر فى العبقرية إلا أنها واجهة من

واجهات هذا العقل لأن نصيب العبرى منه عظيم يفوق نصيب الفرد العادى ولكنه هو أيضا يدين بكيانه له - فعلى قدر اشتراك الفرد فى عقل الجنس تكون قيمته وما التعليم إلا السبيل الذى يمكنه من ولوجه والافادة منه فيكشف له عن زمان ومكان الكائنات ولكن بما هو أروع من هذا الكشف عن حياة الفكر والشعور - عن طريق الأدب - وبه يستطيع الفرد أن يدرك الحياة إدراكا أقرب إلى الصحة والكمال من أى إدراك آخر .

فنحن حين نولد ننغمس فى عالم كل ما به قديم - من أفكار واحساسات وخبرات وهو بعد ذلك عالم تتحكم فيه العادات ملء بالمشاكل التى لم تحل والمسائل التى أسىء فهمها والحكم عليها والعقائد والفلسفات التى قد توطدت أركانها، ولكنه أيضا عالم مازال الشئ الكثير منه لم يستكشف بعد - وفى وسط هذا العالم يستيقظ الشاب فكرا يعن طريق الأدب - ولما كان أدب العصر الماضى هو الأساس الذى يقوم عليه الجيل الحاضر يتصل الشاب فى هذه المرحلة بالحياة الإنسانية كما تتمثل فى أدب العصر الماضى ، وهو أدب مختلف الألوان متنوع المادة - ملء بالأفكار المتضاربة والحقائق الأساسية والاحداث الخطيرة وفى وسط هذه الأمور كلها يصعب على العقل الشاب أن يتجه وجهة معينة أو يجذب قبلته، على أن للأدب أثر يشبه أثر الهزة الكهربائية تتدفق معه الاحساسات الواحد تلو الآخر وتدهم العقل وتضغطة فيصحو من سباته ، وتلج الروح ، وهى دهشة حيرى ، مشاعر جديدة لم تألفها من قبل وتتفجر فيها ينابيع من النشاط فياضة - طليقة - وهكذا كلها أفاض الشاب فى قراءة الأدب، كلها تكشفته له فى نفسه مواهب جديدة أو قوى لم يألفها من قبل ، وهذا هو شأن

الحياة ، استكشاف القوى الكامنة فيها يشبه تحقق المعجزة .

قد يبدو مما يثبت أنه ليس على الفرد لأجل أن يصل بين عقله وعقل الجنس البشرى إلا أن يسخ عليه حلة الماضى يتشكل بشكله ويستعير أفكاره وإحتساساته وأفعاله لنفسه . ولكن هذا فهم خاطئ للطريق الذى يربط به الفرد بين نفسه وبين عقل الجنس — فهذا الربط أو الامتزاج عمل من الأعمال التى تتميز بالحياة والنشاط والسرور والنمو والتعبير عن النفس ، والتعلم فيه هو أن تعيش فيما تتعلم — ومن ثم كان عقل الجنس غير قابل للنسخ بل هو يولد دوماً فى الناس من جديد — وهذا العالم الذى يبنيه كل منا لنفسه على أساس من قدرانه وذكرياته ورغباته المفضلة هو عالم جديد فريد فى ذاته لا يشبه أى عالم آخر وهو بعد ذلك له قانونه ونظامه الخاص به وليست التقاليد فيه إلا اعترافاً ضمناً بالمبادئ التى ينطوى عليها الكون والتى تكشف لنا عنها حياة الإنسان كما نعرفها ، وعلى قدر أثرها فىنا تكون خبراتنا وعلى قدر المأما بها يكون نصيبنا من الحكمة والمعرفة ، والتقاليد بعد ذلك ليست إلا مظهر من مظاهر اشتراك الناس جميعاً فى صفات روحية معينة تقوم المجتمعات على أساسها وخاصة هذه الدولة الفكرية التى كنا نسميها فيما سبق جمهورية الأدب — أمل ومآل الحضارة فى كل العصور حيث تتحقق وحدة الجنس البشرى فى الوحدات الروحية الثلاث — وحدة العلم ووحدة الفن ووحدة الحب .

وهنا يجدر بى أن ألخص ما قلت وأمر به مرارياً فالتاريخ فى نظرى منوال واحد تتقدم به روح الإنسان — قرناً بعد قرن وشعباً بعد شعب فى تفهمها للكون وتطورها الإنسانى وهى تختلف لكل جيل جديد ما اكتنزت من علم وما أدخرت من قدرات كاملة غير منقصة



في شيء — وفي رأي أن هذه القوة الوارثة المورثة تحيا وتعيش في عقل الجنس البشرى . وأن الأدب هو لسان ذلك العقل وأن التعليم هو السيل الذي به يلج الفرد عقل الجنس لتنمو إنسانيته ، وفي رأي أن هؤلاء الرجال الذي يعملون ويعيشون في عالم الروح يكونون دولة الفكر التي يبلغ عقل الجنس فيها أشده عصرا بعد عصر وجيلا بعد جيل ، والمثل الأعلى لهذه الدولة هو وحدة البشر والوسيلة إلى بلوغه هي تحرير الروح ، وتطور الحياة في هذه الدولة لا يكون إلا بموت الأفضل في الحضارة بعد الحضارة والثقافة تلو الأخرى — حتى يعيش من هو أقل شأنا ، وهو لذلك تضحية مستمرة لا تنقطع من جانب الإنسان في سيل الجنس البشرى بأجمعه — ومن ثم كان إيماني بأن بين الإنسان وآثاره علاقة ثابتة، لا تكشف لنا إلا في دوام عقل الجنس واستمراره، ولكني رغم هذا أعتقد بأن هذه العلاقة حقيقة خالدة

## الشعر والرواية

يتشابه الشعر والروايات الواقعية العظيمة أمثال ما كتب بالزك وتولستوى وديكنز وفلوير في أن كليهما يعيد خلق تجارب الحياة خلقا يستطيع الخيال أن يدركه - فالعقل بعد أن يستوعب العناصر التي تتألف منها خبرة ما يصبح له الخيار في أن يخلق من هذه الخبرة شيئا جديدا أو يخلفها وراءه ليدخل عالما من تخيلاته هو ، وفي الشعر لا تعدو خبرة الشاعر أن تكون مقدمة لعالم من الأفكار حر لا يتقيد بشيء ، والواقع أن لاستخدام الشاعر لخبراته قيمة كبرى . فالخبرة التي تبدو لنا تافهة ضئيلة القيمة قد تتطور إلى قصيدة مليئة بالمعاني وقد يكون عدد الخبرات التي يقوم عليها كل ما يكتب الشاعر في حياته ضئيلا كما هو الحال مع الشاعر يتس Yates .

أما في الملحمة والدراما الشعرية فهي تكثر لأنها تدخل في تكوين الشخصوص والمواقف والموضوع - ولكن حتى في شكسبير نجد أن الناحية الرمزية للشخصيات والموضوع تغلب على حقيقتها ، ولذلك فإن أى فهم للسر حيات نبيه على دراستنا لخلق هاملت أو نفسية ماكبث أو أى نوع من الرجال يمثله بروتس يجب أن يكون فهما ناقصا . فالشاعر يميل إلى الافادة من خبرات قليلة بطريقة رمزية كنقطة يبدأ منها شعره ، وقد لا يعنى كثير من تجاربه في الحياة شيئا بالنسبة إلى شعره ، إذ أن مهمته تنحصر في أن ينظم الأفكار التي تنجم عن بعض تجاربه لا أن ينظم تجاربه كلها ، وهذا

صحيح حتى إذا حاول أن يستكشف لنفسه خبرات جديدة لم يستكشفها شاعر من قبله . وليس أدل على صحته من أن كثيرين من الناس يفرقون بين الموضوعات الشعرية وغير الشعرية .

أما مهمة الروائي فهي عكس مهمة الشاعر إذ هو بدل أن يستخدم خبرات قليلة منعزلة كوسيلة يستطيع أن يصل بها إلى التعبير عن خبرته الداخلية الخاصة به يستكشف في كل ما يراه أهمية ومغزى ، وأن استطعنا أن تصور نخلة بشرية معاصرة تنمى إلى كل واحد فينا وتمثلنا جميعا لقلنا أن مهمة هذه النخلة أن تخیل كل بناء وكل عمل وكل مبدأ سياسى أو اقتصادى وكل عاطفة انسانية إلى صورة يمكن نسبتها فى سهولة إلى جميع الصور الأخرى - وتوضح حاجتنا إلى مثل هذه النخلة إذا علمنا أننا نعيش فى عصر قد انقضت طبقاته وتجزأت فيه المعرفة وتنوعت الأعمال وتعددت الحرف والمهن بحيث أصبح لكل منها محيطها الخاص الذى لا يمت إلى أى محيط آخر بسبب من الأسباب ، وقد أدرك الروائيون الفرنسيون أهمية الرواية كجزء متمم للشعر ولو أنها قد لا تتبعه بالضرورة ، فنجد ستيندال فى رده المشهور على مقال بالزاك عن *La Châtreuse de Parme* ينتقد الشعراء لاغفالهم الحقائق من أجل النظم والزوى ويقول بأن أدب المستقبل سيهتم بهذه الحقائق ويعالجها ، وهو يعنى بهذا أن مهمة الأدب هى أن يصنع كل الحقائق بصبغة من الخيال الخالق لا أن ينتقى بعضها ويستخدمها كرموز فحسب ، وهو فى هذا يتفق مع شلى فى قوله أننا يجب أن نتخیل كل ما نعرف ، ولو أنه ربما كان يختلف عنه فى أن هذه هى مهمة الرواية لا مهمة الشعر ، وقد أدرك بالزاك أيضا أن الرواية تسعى إلى ما هو أكثر من تصوير الواقع فقال

« قد يستطيع الكاتب إذا كان لا يرمى إلى أكثر من التصوير أن يكون ناجحاً في رسمه لأنواع الناس أو قصصه لحوادث الحياة أو تصنيفه للنهن أو تسجيله لظواهر الخير والشر - ولكن - لأن استحق الاطراء الذى يطمع فيه كل فنان ألا يجدر بي أيضاً أن أنقب عن الأسباب والعلل فى هذه الآثار الاجتماعية وأن أكشف عن الحقائق التى تنطوى عليها هذه المجموعات من الأشخاص والعواطف والحوادث . وبعد أن أكون قد بحثت عن - ولا أقول وجدت - هذه القوى المحركة ألا يجدر بي أن أفكر فى المبادئ الأولى وأن أتبين مدى اقتراب هذه الجماعات البشرية من أو بعدها عن قانون الحقيقة والجمال الخالد الأبدى ؟ ومن ثم كانت الأوصاف المطولة التى تمتلئ بها كتابات بلزاك تشف عن رغبته فى البحث عن المبادئ والمعانى التى تنطوى تحت كل عمل بشرى ، وهو لذلك فى استطاعته أن يصف مسكناً كما لو كان وباء ، وأن يصف طريقة صنع الورق فى عام ١٨١٦ كما لو كان يصف استكشاف كولمبوس لأمريكا ، وهو فى كل ما يكتب يضع نصب عينيه الدافع أو المحرك الذى يسيطر على الإنسان فيتحنس نبض غانية أحبت أخاها أو شاعر يهجز الشعر إلى الصحافة حتى يدخل المجتمع ، وقد يكون النبض أحياناً نبض مصنع أو بيت أو عائلة بأسرها - وهكذا تستطيع رواياته الضخمة المطولة أن تصل فى النهاية إلى غرضها السامى فتصبح جزءاً من خبرات القارئ التخيلية مثلها فى ذلك مثل قطرة المطر يصفها ( هيرك ) Herrick ويدركها الخيال فتظل محتفظة بشكلها فى عقولنا إلى الأبد .

أما ديكنز فقد كان يستمد وحيه من العاطفة ، وهو فى ذلك يختلف



كل الاختلاف عن بلزاك الذى لم تكن قواه العقلية التحليلية وقفا على عاطفته أو أثرا ناجما عنها والذى كان احساسه المادى يمكنه من أن يرى فى كل ما يعالج من عواطف أو أفكار أو علاقات آثارا لقوى داخلية، فردية كانت أم عامة أم تقليدية ، ولذلك لم يكن لعواطفه ازاء مظاهر الحياة أثرا يذكر لأن هذه المظاهر لم تكن فى نظره إلا تعبيراً عن احساسات أو مركبات نفسية كان عليه أن يجلوها ويزيل الحجاب عنها .

وفى مقال معروف يتبع تولستوى قصة خلق شخصية (العزيزة) فى قصة تشيكوف المشهورة بهذا العنوان، وهى قصة امرأة بها شيء من البله تزوج بضع مرات ويلقبها كل زوج من أزواجها بالعزيزة لأنه لا يستطيع إلا أن يحبها رغم ما بها من بله ، وهى تظهر نحو كل زوج من أزواجها نفس العاطفة ونفس القدرة على أن تفقد شخصيتها فى اهتمامها بما يهمه ويفعله، ونفس الحزن عند موته، ولكنها بعد أن تحزن قليلا تحب رجلا آخر وتفقد شخصيتها فيه، وتذهب تكرر فى فخار كل أقواله، حتى ولو كانت تتعارض مع أقوال سابقه، ومن الواضح أن قصد تشيكوف من كتابة هذه القصة لم يكن يعدو فى بادىء الأمر أن يسخر من صنف معين من النساء ضعيفات العقول، ولكنه وهو يكتبها لم يستطع أن يدفع عن نفسه سحر شخصية المرأة التى كان فى مقدورها أن تفقد نفسها فى سعادة وأفراح غيرها من الناس، فخلق شخصية يستطيع القارئ أن يدخل فى حقيقة كيائها بدلا من أن يكون رأى الكاتب حازما بينه وبينها ، ويرى تولستوى فى موقف تشيكوف ازاء هذه الشخصية أدق وأسمى معاني الخلق الفنى .

ومن هذا نستطيع أن نتبين أن مقصد كبار الروائيين الواقعيين لم يكن تصوير الواقع، بل مساعدة العقل على التحرر من عبء الواقع بتفسيره عن طريق العاطفة، كما هو الحال في ديكنز، أو عن طريق إبراز العناصر التي تتألف منها الطبيعة البشرية في الشخصيات التي يخلقونها، وقد كان بلزاك لا يؤمن بقائمة الحوادث التي لا تشجع على القراءة والتي يسمونها التاريخ، ولذلك اعتمد في كتابة الكوميديا البشرية *Comedie Humaine* أن يقدم للأجيال التي تليه صورة حية لعصره يستطيع القارئ أن يستشف من ورائها القوى الاقتصادية التي تحرك المجتمع والدوافع السيكولوجية التي يخضع لها الأفراد، وهي صورة بعد ذلك لا تقتصر على التحليل بل تتميز بالجمال، فهي خلق فني يطرب لها المشاهد قدر ما يستفيد منها.

وليست مهمة الروائي الواقعي رواية الحوادث أو الدعاية لمبدأ أو عقيدة معينة بل إطلاق الأفكار التي تنطوي عليها الحوادث والأشخاص والمظاهر، على أنه ليس بين كتاب اليوم من يبدو أنه يقوم بهذه المهمة سوى مارلو *Mar laux*، وهي المهمة التي كان يرى كل من بلزاك وستيندال أنها العمل الأدبي الرئيسي الذي يمكن أن يخدم به الكتاب الحضارة الحديثة، على أن ماداه بلزاك وستيندال وغيرهما من كبار الكتاب الواقعيين لا يفي بالغرض، فنحن في حاجة إلى كتاب يجمعون بين العلم الشامل بالإنسانية والمعرفة بعلم النفس الفردي معرفة لا هي شخصية بمحتمة كما في عرض أفكار ستيفن ديدلاس *Stephen Daedalus* أو عامة كما في عرض أفكار إيريكر الليلية *Night Thoughts of Earwicker* ولذلك أصبح من واجب الكتاب أن يواجهوا مشكلة استخدام معرفتهم بعلم النفس استخداما لا يقتصر على تحليل

نفسيات الأشخاص ، بل يعطينا صورة حية للمجتمع الذى نعيش فيه ، وهو المجتمع الذى لم تجمد بعد القوى المحركة له فتحول إلى سر ، لا يمكننا أن ننفذ إليه أو نعرف لا يمكننا تحديه ، ثم أن الحواجز التى كانت إلى عهد بعيد تقوم بين الفقراء والأغنياء ، والتى بسببها كنا نعتبرهما جنسين منفصلين قد زالت ، وبهذا أصبح فى مقدور الفلاح والعامل والجندي أن يعبر عن نفسه تعبيراً طليقاً حراً من شأنه أن يضيف إلى ثروة التعبير البشرى فى مجموعه .

## الأسلوب

فى رأى أن الكتاب تعير شخصى عن عقل الكاتب ، يد أنه ليس من الضرورى أن تكون الكتابة هكذا ، فهى قد تكون وسيلة لنقل المعلومات والأخبار ، ومن ثم كنا لانستطيع أن نعتبر الكتب المدرسية كتباً ، ولا أن نعتبر المادة التى تصاغ منها الصحافة هى نفس المادة التى تصاغ منها الكتب . فنحن نعرف الكتاب بأسلوبه الشخصى ، إذ مادام الكاتب يعبر عن نفسه وفرديته فهو لا يستطيع أن يتحاشى الإبانة عن أسلوبه مهما حاول غير ذلك ، ولذلك فكل كاتب من الكتاب موسيقاه الخاصة به ، ولو أننا لانسمعها إلا فى القلائل منهم ، وفى فترات نادرة غير منتظمة ، ومع أن كبار الكتاب يعبرون دائماً عن أنفسهم إلا أن أسلوبهم لا يكتسب هذه الموسيقى الكاملة إلا تحت ضغط مؤثر كاف لبعثها وإثارتها فموسيقاهم هى ترجمة لمشاعرهم نسمعها فقط عندما تثار أمواج العاطفة ، أعنى أن نسمات النفس تهب على سطح الأسلوب فتبعث فيه حركة منتظمة تختلف فى سرعتها أو شكلها ما بين كاتب وآخر

وإذ يستقر أسلوب الكاتب يخلق أثر روى الكتاب الآخرين فيه إلا فيما يتفق وجركته الطبيعية وسرعته ، وهذه حقيقة مألوفة إلا أننا قد لاندرك أن الأنغام التى تتكون منها موسيقى كل كاتب كبير هى من صنعته أعنى أنه يتسكّر ثروته اللفظية كما هو الحال مع موتين الذى تعتمد قوة أسلوبه على اللفظ يبدو بين يديه جديداً كأنه لم يستعمل من قبل . فالكاتب



يرى أن الألفاظ لها معانيها الغنية الموفرة الخاصة بها، وأنها تعيش لتنمو أو تذبل، كما أنه تنبعث منها خيوط تصل بينها وبين غيرها من الأشياء في كل صوب وأنها تختلج بالمعنى الدائم التغير الذي ينتشر جرسه في مسافات بعيدة، فعمل الكاتب لا يقتصر غالباً أو دائماً على إعداد قائمة مسبقة للأشياء التي يراها أو يحسها، بل هو فنان يعتمد على الألفاظ اعتماد الرسام على الألوان في الصورة التي يرسمها، وكثيراً ما نجد أن كبار الكتاب تستهويهم الألفاظ المجردة، ومن أمثلة هؤلاء شكسبير وكيثس وفيرلاندر، فعقل الكاتب يسير ويتحرك بين الألفاظ لا بين الأشياء، والصلة بين الاثنين وثيقة، إلا أن الألفاظ لكثرة ما استعملت وتكررت على الألسن اكتسبت معاني جمّة واكتست بألوان كثيرة، فأصبحت لها حياتها الخاصة بها التي تهتم الكاتب الفنان الذي لاتعنيه دراسة الأشياء التي يراها دراسة محددة مفصلة، فالشاعر الذي يصف الطبيعة وصفاً دقيقاً أميناً مطابقاً للواقع، ليس في غالب الأحيان بالشاعر العظيم لأن الشاعر حتى في مغناه الواسع ليس إلا أداة للتعبير عن العواطف الإنسانية لاعن الملاحظة العلمية، بيد أنه يستمد قوته من إدراكه للعالم الخارجي في ناحية أو نواحي معينة، وهو الإدراك الذي اختزنته نفسه في طفولته أو صباه والذي اعتقد أن كل شاعر عظيم منذ هو ميروس إلى يومنا هذا لم يكن يستطيع أن يستغنى عنه. فشكسبير الشاب الذي كتب القصائد الأولى بما فيها من أوصاف دقيقة مطولة لم يكن عظمها عظمة مارلو، ولكنه كان يخزن المادة التي ظل يستمد منها شعره بعد أن نمت عبقريته، وهذا هو نفس الحال مع جورج أيليوت ومعرفتها بالحياة الريفية، في طفولتها، وتومس هاردي وإحساسه بالطبيعة في صباه. وبما هو جدير بالذكر في هذه الناحية أن الكاتب كلما ابتعد في كتابته عن الحلبات التي يمكن أن يستعين فيها بهذه

الخزانات الأولية من المشاعر والاحساسات كلها نضج معينه وكلها ضعفت قدرته على إثارة القارىء .

ونحن بمضى الوقت نألف أساليب كبار الكتاب ونستطيع أن نترجمهم لأنفسنا بسهولة ودون أن نعى كما نترجم لغة أجنبية نألفها ، والسبب في فهمنا للألفاظ التي يستعملونها هو أننا قد تعودنا معرفة الطابع الخاص الذي طبعها به كاتبها في حين أن فهمه قد يصعب علينا في بادىء الأمر كما لو كان يكتب بلغة أعجمية نجهلها، فمن منا الآن يتصور أن ( أوراق العشب ) للكاتب الأمريكى Wlat Whitman كانت في يوم ما عند بدء ظهورها غامضة المعنى يختار القارىء في فهمها، بل إننا الآن نستطيع أن نفهم جويس وبروست أكثر مما كنا نستطيع ذلك منذ سنوات قليلة ، فالواقع أن الكاتب الجديد يظل غامضاً بالنسبة إلينا إلى أن نجد الباب الذى نستطيع أن نلج إليه منه ، ومن ثم يتضح قول لاندور أن على الشاعر أن يخلق الناس الذين يرغب في أن يستمتعوا بفردوسه .

ومن الغريب أن أكثر الراغبين في تعلم الكتابة يحسون كما لو كانت الألفاظ في ذاتها أقل أهمية من فن تنسيقها وترتيبها ، ولذلك يميل المتعلم إلى دراسة النحو والصرف دراسة دقيقة مفصلة، وهو ميل يزداد وضوحاً على مر الأيام ، لأن الحضارة في تطورها تنحى ناحية المؤلف المعترف ، به والكاتب الذى يحفز به إلى الكتابة حبه للتقليد أو طمعه في المجد يساير الحضارة في تطورها ، الشيء الذى يبعث على الأسى ، لأن الكتابة الحقيقية لا يمكن أن تتعلم بهذه الطريقة ، فكما أن الدورة الشمسية ليست نتيجة لملاحظات العالم الفلكى، كذلك الكتابة لا يمكن أن تكون نتيجة لقوانين النحو ، وهو الذى يصف ما هو قائم بالفعل ، بعد أن يستكشفه

ويربط بين أجزائه، وصفاً لا بد أن يتغير بظهور كاتب جديد يختلف عن سبقة في استعماله للغة، كما يتغير علمنا بالفلك لدى ظهور نجم أو كوكب أو مذنب في الأفق، وإن من أكبر مظاهر الانحلال في الأمة وفي أدبها خضوعها وخضوعه لقاعدة أو قواعد جامدة لا تتغير، تتشابه معها أساليب الكتاب، فيكتب كل منهم بلغة تقرب من لغة الآخر دون أن يعنى بمراعاة قوانين طبيعته الخاصة به وحده، وبما لا يرب فيه أننا في سبيل مسيرتنا لما نسميه قواعد اللغة مهما كانت هذه المسائرة مريحة أو مفيدة أو لا بد منها، قد خسرنا الشيء الكثير، فالخطأ الجليل كما نضطر الآن إلى الاعتراف به، وهو الخطأ الذي كان يميز كبار وصغار الكتاب في القرن السابع عشر قد أتمحى وزال لأننا جميعاً نستطيع الآن أن نكتب ما يستطيع أى إنسان أن يقرأه في غير رغبة ظاهرة أو شغف حقيقى، ولكن عندما كتب سير توماس براون كتابه *Religio Medici* كتبه بأسلوب قوامه الخضوع للقانون الفردى واستسلام تام للوحى الحر، فجاء أثراً خالداً ما زالت قراءته للآن تخبنا وتلد لنا، وقد أدت هذه الحرية لفردية في الكتابة إلى جلال الأسلوب كما أدت منع يبيس في مذكراته، إلى الوضوح، ولكن هذا لا يعنى أن الوضوح أو الجلال هما قوام الأسلوب، مثل ييرجسون مرة عن الكيفية التى يجب أن يكتب بها الفلاسفة فأجاب إجابة تنطبق في نظره على الفلاسفة وغيرهم من الكتاب — قال إن استعمال اللفظ يعتبر صحيحاً ما دام القارى يتقبله دون أن يلحظ، وأنه في النثر الفلسفى كما في كل أنواع النثر الأخرى بل وفي كل الفنون يعتبر التعبير كاملاً إذا جاء طبيعياً مصدره الحاجة والضرورة كما لو كان مقدر له أن يكون كما هو، فلا تتوقف أمامه بل نستمر في قراءتنا، لنرى ما يحاول الإبانة عنه، كما لو كانت الفكرة والتعبير

شيئا واحدا لا يفصلان ، وبذلك يستطيع الأسلوب أن لا يرى لأنه شفاف . . ومن هذا نستخلص أن يبرجسون أيضا كان يعتبر أن الوضوح هو قوام الأسلوب ، إلا أنني لا أتفق معه في هذا الرأي إذ ليس الأسلوب قطعة من الزجاج كل ما يهنا فيها أن تكون صافية خالية من الخدوش ، وهو كذلك ليس مجرد وسيلة شفاقة لا ترى ولا حلة يكتسب بها الفكر ، بل هو الفكر نفسه كما قال جورمونت ، أو إحالة الجسم الروحي إلى جسم مادي حتى يتسنى لنا أن نفهمه وندركه ، ولذلك يجب أن يكون جميلا على قدر ما هو واضح ، وإلا فشل في أداء مهمته

ولأجل أن نلم بالجمال الفني يجب أن نستعرض الكفاح الدائم بين المحيطين ، محيط الخيال ومحيط الخلق ، أي الشكل الداخلي والذى الذى يكسوه ، والذى قد يشتت انتباه الفنان نفسه في بعض الأحيان ، قال النبي اسحق مرة أنه كان يبدو لمن حوله من الناس مجرد « رجل يستطيع أن يعزف جيدا على آلة موسيقية » ولكنه لم يكن يدرك أنه بدون هذه الآلة الموسيقية التى كان يجيد استعمالها لم يكن فى استطاعته أن يجعل انبؤاته قوة أو كيانا ما ، وأن الموسيقى إذا زالت زالت معها الرسالة التى يمكن أن تؤديها وهذا صحيح بالنسبة لكل الأنبياء والشعراء ، فنحن لا نملك إلا أن نسير وراء العازف المجيد حتى ولو أدى بنا السير إلى التهلكة .

على أن حرية الفن لا تعنى مطلقا سهولته ، بل ربما كانت تعنى العكس ، إذ أن صنع الشئ وفقا لنموذج أو لنماذج معينة عمل سهل بكل السهولة ، فالمشكلة واحدة بالنسبة للفنان الذى يسعى إلى اكتساب أسلوب موضوعي كما هى بالنسبة للفنان الذى يسعى إلى اكتساب أسلوب شخصي ، وقد حاول فلوير أن يكون موضوعيا أكثر من أى فنان آخر ، وبأن يشكل اللغة في قوالب



فنية مطلقة تسعى إلى الكمال دون أن تكون لها به صلة ذاتية ، وكذلك حاول نيتشه ، وهو من أكثر الفنانين ذاتية في أسلوبه ، أن يعمل في صفحة من النثر كما يفعل المثال في تمثاله ، على أن النتيجة في كلتا الحالتين متشابهة ، وهي أن الأسلوب الشخصي أسلم كما أنه في أغلب الأحيان أقدر على التأثير فينا من غيره . ولقد حاول كبار الكتاب النثرين في الامبراطورية الفرنسية الثانية أن يصوغوا نثرا موضوعيا ، ولكن جماله جاء في النهاية أقل بكثير من الجهد الذي بذل في إنتاجه ، وقد قال شقيق جول دي جونكور أن أخاه قد مات نتيجة للجهد الشاق الذي قام به ليكتسب أسلوبا موضوعيا يمكنه من التعبير عن الحياة كما رآها ، ولكنه فشل رغم ذلك في شق طريق جديد للكتابة ، فنحن لا نقرأه الآن إلا على أنه وثيقة تاريخية فحسب . ولكننا نستطيع أن نقيم الدليل في كل كاتب من كبار الكتاب على أن هناك ما هو أعمق من هذه المحاولات والمثل العليا التي يسعى إليها بعض الكتاب ، وهو قانون يجب أن نتعلمه ولكننا لا نستطيع أن نعلمه ، وأعني به قانون منطق التفكير ، وبه يستطيع الكاتب أن يستغنى عن كل القواعد المألوفة للكتابة والتأليف لو أنه استطاع أن يتبع في دقة ووضوح الشكل والطريق الذي يتخذه تفكيره — ذلك هو القانون الذي يجب أن يسعى إليه دائما والذي لن يرتاح إلا إذا أدركه ، إذ أن كل تقدم أو تطور في الأساليب الأدبية لا يمكن أن يتأتى إلا بأن نطرح جانبا أساليب العصر السابق التي كانت جميلة في يوم ما لأنها كانت حية والتي أصبحت تافهة زائفة لأنها قد ماتت . وما استطاع سويفت أن يجعل لأسلوبه هذه القوة وأن يكسبه هذا الجمال الذي يحسه كل قارئ له إلا لأنه كان يكتب وفقا لمنطق تفكيره ، إذ من دعائم الأسلوب الأدبي

أن يكون مرنا، قريبا كل القرب في تعبيره من نفس الكاتب، وهما الصفتان اللتان تميزان كل الآداب العظيمة، فانت لو قارنت بين شكسبير ومعاصريه لما استطعت أن تقول أنه كان يمتاز على مارلو في خياله أو على جونسون في تفكيره ولكنه كان يفوقهما كثيرا في غير هاتين الصفتين، فقد استطاع بفنه الذي لا يمكن أن تقارنه بفن آخر، أن يصوغ خطة من الكلام مرنة في قوتها شفافه، تصل بين نفسه وبينك دون حاجز أو عائق، تستطيع في غير عناء أن تعبر عن أية عاطفة من العواطف أو أية فكرة من الأفكار التي قد تختلج بها رأس صاحبها، وهذا ما فعله ويفعله كل الكتاب الذين يؤثرون فيمن يأتي بعدهم، فهو ي طرحون جانبا الزى اللفظي البالي العتيق ويصنعون بدلا منه زيا آخر أكثر بساطة وأكثر ألفه يستطيع أن يعبر عن دقائق الفكر والشعور التي بدت في وقت ما لا يمكن التعبير عنها، وقد أتى بهذا في النظم الانكليزي كوبر ووردزورث وفي النثر الانكليزي أديسون ولام، كما قد أتى به في النثر الحديث بروس في فرنسا وجويس في إنجلترا، وبملا شك فيه أن الكاتب يستطيع بالملاحظة والمران وتقليد كبار الكتاب أن يشق لنفسه أسلوبا قد يصبح به معبود الجماهير كما كان ستيفنسون، ولكن الكاتب العظيم لا يتعلم إلا من نفسه، فهو يتعلم الكتابة كما يتعلم الطفل المشي، لأن قوانين منطق التفكير لا تختلف عن قوانين الحركة الجسمانية، على المتعلم أن يجرب الوقوع والتردد والوقوف قبل أن يدرك إدراكا تاما ذلك الروى المقدس التي تتحقق به إنسانيته — ولكن التعلم يتوقف في أساسه على بنيته وطبيعته لا على تقليده للآخرين — « يجب أن ينشأ الأسلوب عن طريق محاكاة للنماذج الطيبة، هكذا يقول المتفقه الذي لا يعرف شيئا عن الأسلوب لأن الأسلوب الذي يقوم على النماذج إنكار للأسلوب .

على أن الحماس والبطولة التي تبذل لإحراز الأسلوب الكامل تزايد  
كلما تقدم العهد بالحضارة ، والسبب في هذا يرجع إلى تزايد العوائق التي  
توضع في سبيل الأسلوب ، وهي التي تتألف في غالب الأحيان من القواعد  
الآلية والتقاليد الجامدة ، مما يجعل المرأ يرتاب في أن قوى الحياة يمكنها  
بالفعل أن تغلب على جمود الموت ، ولذلك تجد كبار الكتاب ينفقون  
جهدا عظيما ويلاقون من العناء والنصب القسط الوفير ليتمكنوا من  
تحطيم قوالب الأسلوب العتيقة حتى يصبوا الحياة الجديدة في قوالب  
جديدة ، وذلك شأنهم من داتى إلى كاردتشى ومن رابليه إلى بروسست  
ومن تشوسر إلى ويمان ، على أن قوى الموت سرعان ما تتجمع خلفهم  
تحاول أن تطبق عليهم ، ومن ثم كنا في حاجة دائمة إلى الأبطال ، والواقع  
أنه ما من امرئ يستطيع أن يكتب شيئا ذا قيمة إلا إذا كان بطلا في  
أعماقه مهما بدا لمن حوله من الناس في وداعة الحمل . وإذا كنا قد سلينا  
بأن التقدم في الأدب يتوقف على صفتين أساسيتين من صفات الأسلوب  
هما المرونة والألفة ، وعلى مسايرة التعبير مسايرة دقيقة لحركات النفس  
البشرية في هبوطها وصعودها ، فهذا عمل لا يمكن أن ينتهي ، لأن كل كاتب  
جديد يكشف عن طبقة جديدة من الطبقات التي تتألف منها الحياة ، وإذا  
يحفر ويتعمق به الحفر إلى قرارة نفسه تكشف له نفس أسرته وشعبه  
والإنسانية جمعاء ، لأن الكاتب العظيم يجد الأسلوب مثلما يجد الصوفي الله  
في روحه وقلبه .

والكتابة عمل روحي وذهنى شاق ، لا يمكن أن نالها إلا بالجهد المتواصل  
والصبر والجرأة ، على أننا لا نصل بهذه جميعا إلا إلى مبدأ الطريق ، لأن الكتابة  
فوق هذا تعبير عن شخصية الفرد التي قد تظهر من تلقاء نفسها ، أو قد  
نضطر إلى اظهارها في بطيء خارج عالم من المشاعر الداخلية التي لا يمكن

لأحد أن يسيطر عليها . ولكن حتى لو أفلحنا في هذا لكننا بعيدين عن الأسلوب الكامل، لأنه يعنى أكثر من الخلق المنظم المتعمد، وأكثر كذلك من الخلق اللاشعورى الذى يحاول الفرد به أن يعبر عن نفسه، وذلك لأن النفس التى يحاول التعبير عنها بهذه الصورة هى مجموعة من الميول الموروثة التى لا يعرف صاحبها من أين جاءت، والتى يلزمه لأفراغها فى قالب الألفاظ الغريب السحرى مزاج شاذ بعض الشيء، أو حساسية غير مألوفة. وهكذا نعود فى النهاية إلى النقطة التى بدأنا منها حديثنا وهى أن الكتاب فى معناه الكامل هو تعبير عن شخصية الكاتب، والفن فى هذا التعبير لازم، ولكن الزم منه أن تكون فى صدر صاحبه عاطفة قوية تضطره إليه، ولذلك فنحن نجد اليوم مئات الكتاب وخاصة فى أمريكا لا يرون فى الكتابة أكثر من أنها صنعة يستطيع أن يمارسها كل من يحذقها، وهم فى ذلك مخطئون لأنهم قد ينتجون من الكتب ما قد تدل على مهارة صانعها وقدرته وما قد تبدو فى أول الأمر آثارا فنية ولكنها ماتليث أن تذوى وتذبل .

على أن العاطفة وحدها لا تكفى فشلا د . هـ . لورانس لم يكن يعنى بالإنتاج الفنى، فلم يكن غرضه الأساسى من الكتابة أن يكون فنانا، بل كان كل همه أن يعبر عن آرائه التى كانت تعنى فى نظره كل شيء ولكنه رغم هذا يعيش اليوم بيننا بفضل فنه، أما آراؤه فلا نستطيع فى أغلب الأحيان أن نفهمها لأنها مضطربة غامضة .

فاذا أردت أن تكتب يجب عليك أن تتبع الطريق الذى تهديك عاطفتك إليه، ولكن ثق أنك إن لم تصبح بعد أن تطرق هذا الطريق فنانا - أدركت ذلك أم لم تدركه - فانك قد فشلت فى أن تكتب ما يمكن أن يسمى أدبا .



## واجبات الكاتب

ربما كانت مسئوليات الكاتب لا تزيد على مسئوليات غيره من الناس ولكن من المحقق أن مداها أوسع، فواجبات الرجل العادى مقصورة على بيته وعمله والمجتمع الذى يعيش فيه، أما واجبات الكاتب فلا تقتصر على شخص دون الآخر أو بيئة دون الأخرى، وأول هذه الواجبات كما هو الحال مع كل إنسان واجبه نحو نفسه، ولكنه فى هذه الحالة واجب له أهمية عظمى لأن قراءه يتأثرون به تأثيرا عظيما .

وبما لا شك فيه أننا لا نستطيع أن نعطى إلا ما نملك، ومهما طال الزمن أو قصر فلا بد أننا فى النهاية سنعطى ما عندنا، مهما حاولنا أن نخفى الصورة التى يتشكل بها هذا الكرم الذى لا يد لنا فيه، وقد قال جيته : لا حاجة إلى أن تطلعنى على ما يفكر فيه أو يقوله فلان من الناس فهذا لن يعرفنى به ولكن حدثنى عما يفعل فأعرفه حق المعرفة، والخداع مهما طال ومهما تطلب من مهارة ومشقة فهو لا يمكن أن يدوم - وقد كنت مرة أتحدث إلى رسام للحيوانات فقال لى : لا أجرؤ على تعليق صور هذه القطط على الحائط إذ فى هذا عرض لدخيلة نفسى لا يليق .

والرجل العادى يستطيع أن يتغلب على صعوبة الكشف عن نفسه فيحتفظ بصفاتها ومكنوناتها بعيدة عن الأعين . أما الفنان فلا يقوى على هذا لأنه فى كل خلق يخلقه لا يكشف فقط عن الموضوع الذى يعالجه، بل وعن طبيعة الخالق نفسه، وكل الفنانين بما فيهم الكتاب يدركون أنهم مهما حاولوا

إقصاء الموضوع الذى يعالجونه عنهم فلا مناص من أن يصبحوا هم أنفسهم جزءا مما يحاولون التعبير عنه . فالرسام مثلا يرسم نفسه كما يرسم النموذج الذى أمامه فى الصورة التى ينتجها، والكاتب الروائى مهما حاول أن لا يصور شخصيات أصدقائه فى قصصه لا يستطيع أن يتخلص من تصوير نفسه فى هذه القصص ، على أن للطفل كيانه المستقل مهما كان يشبه والديه، وكذلك الحال مع الأثر الفنى يجب أن يكون كيانه مستقلا عن خالقه ، ولو أن الصلة بينهما وثيقة .

ومسئولية الكاتب نحو نفسه تتطلب منه أن يكون رجلا كاملا من الناحية الفكرية، إذ كيف يتسنى له أن يقدم لقرائه شيئا يستحق القراءة لو أنه كان جاهلا لا يحتلج عقله بالنشاط الحيوى الذى عليه أن يستمد منه سبقه من كبار المفكرين والكتاب . وفى رأى أن الكاتب الذى لم يقرأ فى عمق وأناة وزوية يشبه الطاهى الذى لا يملك من أمور الطهى إلا لسانه يتذوق الطعام به، على أن القدرة على هذا التذوق لا يمكن أن تولد فينا بل تربي ، وأفضل النبل لتربيتها هى دراسة أحسن ما أنتج فى الموضوع أو الباب الذى نعالجه .

ولما كان الكاتب عاجزا عن أن يصوغ نفسه يده، كان واجبا عليه أن يواجه هذه النفس مواجهة صريحة، فالكاتب الأمين لا يحاول أن يكون أفضل أو أسوأ مما هو عليه فى الواقع ، وكل ما ينتجه جزء لا يتجزأ من دخيلة نفسه، ولذا كان لزاما عليه أن يتبين ان كانت نفسه ، أعنى أفكاره ومشاعره وعواطفه تصلح للقراءة . أما الكاتب الغير أمين فانى أنصح له بتغيير عمله واتخاذ مهنة أخرى لا يسهل على الناس معها استكشاف خداعه، أو يكون هذا الخداع فيها أقل اضرارا بهم، إذ أن مصير الكاتب المخادع

أن يكشف عن خداعه الجمهور الذكي فيحتقره ، أو يعيش في أذهان نثر تافه مخادع من الناس ، عليه دائماً أن يعبر عن تخيلاتهم المحمية إليهم .  
أما الفنان الأمين فيتوغل عمله في نفسه حتى يصبح جزءاً عضواً منها ، ولذلك فإن مانسميه بالابتكار في الفن ليس إلا مظهراً من مظاهر الأمانة الفنية ، إذ أننا جميعاً نستطيع أن نكون مبتكرين لو كنا صادقين ، لأن حقيقة كل منا تختلف عن حقيقة الآخر ، وإنما تتشابه الطرق التي نستعملها لاختفي بها وراء حواجز معينة ، والكاتب القصصي يستطيع أن يخفي وراء عدد كبير من هذه الحواجز ، إلا إذا أثر أن يكون أميناً لفنه ، فلهذه في هذه الحالة عدد لا يقل من السبل التي يستطيع خلالها أن يكشف عن نفسه ، وهذه حقيقة نستطيع أن نتبينها لو قرأنا كبار الكتاب القصصيين إذ أنهم يكشفون عن أنفسهم كشفاً تاماً في كل ما يكتبون ، ولذلك فنحن لا نحتاج إلى ترجمات تفهم بها حياة جين أوستين مثلاً أو ديستفسكي أو فلوير فقد صوروا لنا في كتبهم ما كانوا عليه في حياتهم .

على أن للكاتب القصصي واجب آخر إزاء شخصيات قصصه ، وهو أن أن يحترمها احتراماً متساوياً ، وأن يعطى كلا منها المجال لتنمو ، ويمهد لها التربة الصالحة التي تساعد على هذا النمو ، وألا يستغلها في خدمة آرائه بل يجعلها تعبر عن آرائها هي ، وتعمل لا كما يتصور الكاتب نفسه يعمل بل كما تتصور هي نفسها تعمل لو أنها حلت محل الكاتب . فالفيلسوف والشاعر والناقد كل منهم يملك الحق في أن يجعل مما يكتب مجالاً للتعبير عن آرائه . أما الكاتب القصصي فليس له هذا الحق ، إذ يجب عليه أن يعبر عن الآراء والأفكار التي تتميز بها شخصيات قصصه لا آراءه وأفكاره هو . إذ أن أن الكشف عن نفسه لا يتحقق عن طريق الوعي والشعور بل عن

طريق معالجته لشخص قصته كلها ، وكلما كانت هذه المعالجة موضوعية بعيدة عن الغرض والتحيز ، كلما ظهرت نفسه خلالها أوضح وأقوى ، ولأجل أن يتحقق له هذا الإدراك الموضوعي للحياة الذي يستمد منه مادته ويشكل شخصه ، يجب عليه أن يجدد عقله من وقت لآخر عن طريق التفكير والقراءة والاتصال بالناس ، كما أنه في حاجة أيضا إلى قراءة النقد الجيد المفيد ، ولكن هذا للأسف نادر في أيامنا هذه . وبما لا ريب فيه أن الإنتاج السريع الكثير من شأنه أن يضعف التربة التي ينتج منها ، لأن خيال الفنان ليس إلا استغلالا لخبراته ، التي إن لم تكن خبرات حقيقية قوية لعجزت عن إثارته ، ومثل هذه الخبرات لا تأتي دائما للعقل مهما كانت حيويته ، والواقع أن غذاء الفكر أمر صعب ، فقد قال هين « لقد صفت من آلامى وأحزاني الجسيمة أغاني صغيرة ضئيلة » ، وقليل من الكتاب من يستطيع أن يجعلوا لخبراتهم قيمة أغاني هين ، ولكنهم جميعا ملزمون بأن يكشفوا عن عقولهم لقراءهم

فإذا قدم الكاتب للجمهور مادة مهوشة ومشاعر زائفة واستنباطات رخيصة وقصصاً وهمية لا تمت للواقع بسبب ، خدعه وفشل في أداء واجبه نحو نفسه ونحو جمهوره الذي قد لا يحس بأن المادة التي بين يديه مغشوشة إلى أن يتذوق مادة أخرى سليمة ، أو الذي قد يكون في بعض الأحيان فاسد الذوق فيفضل الزائف على الصحيح ، ومثل هذا الجمهور الأخير يتطلب من القصة أن تنتهي نهاية مفرحة ، وأن تصطبغ بالتفاؤل كما يتطلب من الكاتب أن يمدّه بالمواعظ دون الحقائق وبالكلام الطريف الأخاذ دون الفكر الرزين المتشد ، ولكنه في مطالبه هذه يعرض نفسه لأخطار جسيمة ويكشف عن حقيقة هامة ، هي أنه هو الآخر قد فشل في أداء واجبه



نحو نفسه لأنه يسعى إلى الهروب من الحقيقة ، ومثل هذا الجمهور ومثل هذا الكاتب لا يهتم الفنان الجاد في شيء ، فهو يعلم أنه يجب عليه أن يعبر عن الحقيقة التي يكتنها بين ضلوعه سواء أحبها الجمهور أم لا ، وسواء ربح أم خسر ، فإن فشل في أداء هذا الواجب انتفت عنه صفة الفنان ، وانحصرت مهمته في تسليّة الناس أو في العبث والتهريج في سبيل النفع الشخصي ، والتسليّة عمل مفيد تجد فيه العقول المنهكة مجالا للراحة ، ولكنها فائده وقيمة زائفة ، والكاتب الذي يعمل على تسليّة القراء لا يستطيع أن يخلق ، أما الفنان الأمين لنفسه فهو لا يكف عن الخلق في كل عمل يعمل به . أما مقدار الكسب المادى الذى يفيد من هذا الطريق فهذه مسألة تتعلق بالجمهور أكثر مما تتعلق به ، فالفنان يجب أن يعيش ، وإذا كان إنتاجه يفيد غيره في شيء فله من الحق في الكسب والحياة مثلنا للخباز ، وما الفرق بين الخباز والفنان إلا أن الأول يرضى حاجة مباشرة أما الثانى فيرضى حاجة لائنحس بها مباشرة ، كما أن عليه أن يدرب جمهوره حتى يدركوا حاجتهم إليه ، فى حين أن الخباز لا يحتاج إلى مثل هذا التدريب . ولكن بما يؤسف له أن أغلب القراء لم يتدربوا بعض التدريب الكافى ، ولذلك يصعب عليهم التعرف على الحقيقة ، أما القارئ المدرب فيتعرف عليها بسهولة يداخله بعدها شعور بالامتنان والأخوة نحو الفنان ، لأن الفنان الحقيقى لا يعلو على غيره من الناس ، فادته هى مادتهم ، وإنما استطاع أن يكون فنانا باستعماله لها استعمالا معينا :

والفنان الحقيقى طيب للعقل ، حتى ولو لم يكن فى مقدوره أن يشفى المريض بل يشير إليه فقط ، ومن ثم كان احساسنا بالراحة عندما تنتهى من قراءة أو مشاهدة أى أثر فى . أما الطبيب الذى يدعى القدرة على شفاء

كل الأمراض المستعصية فهو طيب زائف يعرض حياة مرضاه للخطر، وكذلك الحال مع الكاتب الذي يثير فينا مشاعر سقيمة تافهة، أو الذي يحاول أن يصور المستقبل بصور خلافة تبهر العين، فهو خطر جسيم على العقل والقلب البشري، وكثير من القصص الساحرة التي كتبت بمهارة فائقة زائفة ضارة لأنها تصور من الناس ومن العواطف والاحساسات ما ليس له وجود في الواقع، وقد يكون الرجل الأمين أقل سحراً وجاذبية من الغشاش، ولكننا لا نستطيع أن نعتمد على الثاني اعتمادنا على الأول، إذ أن الأمانة الذهنية هي أبسط مؤهلات الفنان فهو يستطيع أن يكذب لغيره من الناس إذا شاء، أما أن يكذب لنفسه فزور ما يصوره انتفت عنه صفة الفن، لأن الفنان الحقيقي يعرف أن مكنون نفسه من مكنون نفوس غيره من الناس، وهو لذلك يجهد ليكشف عن المادة التي يصاغ منها القلب البشري.

ومن واجبات الكاتب ألا يكون متفائلاً أو متشائماً، إذ أن كلتا هاتين العادتين دليل على مرض العقل، بل أن يواجه كل ما يراه دون تحيز. يوصى براوننج في إحدى قصائده بأن على الإنسان أن يستقبل الغد ببشاشة ظاهرة، وهو أمر يتطلب منا الشجاعة دون شك. ولكن ان نستقبل الغد في غير بشاشة وفي غير تقطيب أمر معقول يتطلب في الغالب قدراً من الشجاعة أوفر بكثير. وعلى الفنان أيضاً أن يكشف للجمهور عن الحقيقة المطلقة بعد أن يكون قد اكتشفها لنفسه، فالآثار الفنية لها مميزاتها التي يستطيع النقاد التعرف عليها والكشف عنها لغيرهم، ومن ثم كانت قيمة الناقد الذي يعاون في ميلاد العبقرى، والذي تتوقف حياة كثيرين من الناس على مبلغ عليه وحنقه لفنه، كما أن من واجبه أن يحمي الفنان لا أن

يحاول ارضاء ذوق الجمهور الفاسد، فيثبط بذلك همّة الفنان الذي لم ينضج بعد ولكن يرجى منه، الخير، لأن الفنان لا يولد بل يصنع .  
وعلى الكاتب أن يحذر من أن تؤثر فيه آراء أو مطالب الجمهور فليس كل القراء رجال أعمال متعبد، ولا كل القارئات فتيات يخشى على عذرهن من الحقيقة فالعذراء لا يمكن أن يتال من عذرهما شيء، والقارىء المتعب يستطيع أن يريحه أثر فنى صادق أكثر مما يريحه الكتاب الزائف الذى يزول أثره برواله عن العين . أما من فسد ذوقهم فهم ضحايا يجب على الكاتب أن يشفق بهم لا أن يكتب، لهم ولما كانت الحضارة هى المسئولة عن هؤلاء الضحايا كان فى استطاعة الكاتب أن يدفعها على اصلاح نفسها بتعاونه مع افضل ما فيها لا بتستره على الأعضاء المريضة منها، على أنه من المشاهد أن ذوق الجمهور عامة قد تحسن فى السنوات الأخيرة تحسناً لا يسايره الانتاج الفنى الحديث الذى يشبه الأحجار تقدم لجائع يطلب الخبز، على أن ظروف الحياة مهما اختلفت وتباينت فالحقيقة القائمة التى لن تتغير هى أن اختلاط خيال الكاتب بذرات من الرماد دخيلة عليه أمر ضار به كل الضرر، وان الواجب يقضى عليه بأن لا يدع لمثل هذه الذرات سيلا إليه .

## بين الشاعر والمقارء

يتسامل الناس في كل زمن وفي كل مكان عما إذا كانوا يعيشون لغرض ما وعن ماهية هذا الغرض إذا وجد ، ولكن أغلبهم يتحاشون الاجابة على هذا السؤال ، فينتقلون من عمل إلى عمل تشغلهم أمور الحياة الدنيوية عن أى شيء آخر ، وهم في تنقلهم هذا يبحثون عما يليهم ويكون لهم بمثابة المخدر أو المسكن ، كالسينما والرواية التي تتبع رغباتهم وشرب الخمر وغير هذه من الأمور الشائعة المنتشرة التي يلجأ إليها الناس ، حتى أن الدس هكسلي يصور الحياة الحديثة على أنها رق منظم تتخلله طقوس من اللهو والعبث . وأمثال هؤلاء الناس « متهربون » والمتهرب في تعريف علم النفس هو الشخص الذي يسعى دائما إلى الهروب من مسألة أو صعوبة جديدة تواجهه بأن يفعل شيئا أما أن يخدره ، أو يزوده باحساسات قوية حادة من شأنها أن تعوقه عن التفكير في سبب هروبه ، على أننا جميعا نتطلب قسطا من الهروب أو الراحة ، ولذلك يجب أن لا نخطيء فنعتبر هروبنا الشعوري من العمل أو من المصاعب التي تواجهنا أحيانا تهربا . وفي استطاعة الفن أن يزودنا بالهروب فيشغلنا بعالم خيالي يحقق لنا رغباتنا ، نجد فيه صلة ما بين الجريمة والعقاب والجد والثواب والمهارة والتجاح وجمال المظهر والزواج ، أو ينشينا متاعبنا وآلامنا بطريقة ما .

وينحى نقد الشعر في السنوات الأخيرة هذه الناحية التي يرى أصحابها أن الهروب هو المهمة الوحيدة للأثر الفني فتجد ج . أ . اسبندر يكتب



في عدد ابريل لسنة ١٩٤٠ من مجلة «الافق»، يقول «ولكني أحد هؤلاء الناس العديدين الذين يبحثون في الشعر عن الراحة، والراحة، كما هو واضح، طريقة من طرق الهروب، وقد تغالى النقاد في هذا الرأي حتى أصبح نظرية وعقيدة، فهم يقولون بأن الانسان في هذه الأيام يجهد ويضني نفسه كثيرا، وهو لذلك في حاجة ماسة إلى الترويح عن النفس بوسائل شتى يجب على الفنان أن يوفرها له، فيزود الجمهور بما يتطلبه - وهذا رأي خاطيء - يعني أن صاحبه لا يفهم كيف يعمل الفنان فقد كتب شارلي شابلن (وهو فنان واضح كل الوضوح سهل الفهم) في مجلة «اديلفي» منذ سنوات قليلة يقول بأن الجمهور لا يعلم ما يريد إلا بعد أن يناله، وأنه لم يفكر قط فيما قد يسبب جمهوره أو لا يعجبه - وكتب روبرت ريسكن أيضا وهو صاحب فيلم «مستر ديدز في المدينة»، وأفلام أخرى مشهورة يقول «أنا لا أفكر في السوق مطلقا، بل أعمل مدفوعا بخافز داخلي فاذا تملكنتي فكرة سعيت إلى اخراجها بكل ماله من قوة، وهذا الرأي يدحض مع سابقه آراء من يقولون بأن الفنان يجب أن يزود جمهوره بما يتطلبه، وأن مهمة الفن أن يسهل لنا الهروب من الحياة، فكثير من الناس لا يرغبون في الهروب بل يفضلون مواجهة الحياة كما هي وبما قد يكون لها من غرض أو أغراض، ولما كان الكلام عن الغرض المطلق للحياة قد يؤدي بنا إلى فلسفة عميقة متشعبة الأطراف يكفي هنا أن تقتصر على الغرض من الحياة كما يتمثل في حياة الفرد، وهو الذي يمكن أن نحدده بالسعي إلى الحياة الموفورة المكتملة، ذلك السعي الذي نكاسرنا فيه شوطا أو غنما منه نصيبا معيننا أحسننا بالسعادة، وهو بعد ذلك، الطريق الذي ننمو به وتطور، إذ أننا نولد بميول ومؤهلات معينة عقلية وجسمية تتحكم فيما نفعل، مشتركة في ذلك مع الحوافز التي

تدفعنا إلى العمل، وهى التى قد تكون قوية فى البعض ضعيفة فى البعض الآخر . يقول ج . ب بريستلى أنه كان واحدا من مجموعة من الشبان تهتم بالفن والأدب والحياة اهتماما جديا، وأهم كانوا جميعا يرغبون فى أن يصبحوا كتابا ولكن بريستلى هو الوحيد الذى نجح فى هذا، معللا السبب فى نجاحه لا إلى زيادة قدرته، بل إلى قوة الحافز الذى دفعه إلى مثابرة المجهود حتى أصبح كاتباً، فى حين قنع أصحابه ببعض الوظائف الكتابية، فكلما كان الحافز قويا كلما استطاع الفرد أن ينال أكثر من غيره، وأن يفعل أكثر من غيره، إذ يسيطر الدافع على عقله وعواطفه فيوجهها وجهة واحدة ترضى الرغبات الكامنة فى نفسه .

وكما أن الدوافع تتحكم فى حياة الفرد، كذلك تؤثر فيها الصدمات التى قد تسبب كبت الحافز أو الرغبة فى النفس كبتا ينشأ عنه ما نسميه بالمرض أو الاختلال النفسى - على أن خبراتنا لا تتكون فقط من هذه الصدمات فكل شيء نعمله أو نحس به أو نسمعه أو نراه أو نلسه أو نتذوقه أو تفكر فيه يكون جزءا من خبرتنا، له أثر قد يكون واضحا وقد لا يكون واضحا فى حياتنا . ولذلك كلما ازداد نمونا كلما ازدادنا تعقيدا حتى إذا بلغنا أو قاربنا سن العشرين أصبحنا كائنات مركبة جقا، ولما كانت العناصر التى يتألف منها هذا المركب مختلفة متباينة كان من الضروري لجمال الفرد وكمال الحياة أن تتآلف وتتحد فى إطار يقرب ما بينها من فروق، وكلما ازداد هذا الإطار أو هذا الطابع وضوحا كلما ازدادت شخصية الفرد قوة وكمالا، يبطل معه الاحساس بنقصه أو ضعفه أو باليأس أو برغبة مهمة فى شيء مبهم تطفئ على النفس فيحسبها أحيانا ولكنه لا يستطيع أن يدركها .

تبيين مما قدمنا أن كلا منا مركب من العواطف والأفكار والاحساسات التي قد ينسجم بعضها مع البعض الآخر ويتآلف فتصبح جزءا كاملا له في نظرنا وفي حياتنا ما يعنيه . بيد أن الكثير منها يظل متباعدة متنافرا كطر في جبل متباعدين على : الخبرة التي تنالها من الحياة أن تصل بينهما ، فيكتمل الاطار وتكتمل معه الشخصية ، ولما كان الفن يزودنا بالخبرة كان تبعا لذلك عاملا مساعدا على اكتمال الإطار ، فاذا سلينا بأن هذه هي إحدى المنافع التي تنالها من الأثر الفني ، استطعنا أن نرى أنه ليس من الضروري أن يزودنا بالسرور بل أنه قد يزجنا ويدعونا إلى النفور منه في أول الأمر - ونحن إذ نجرب أثر الفن فينا ، ان كان يهمننا ويلعب دوره في إكمال الاطار ، يخامرنا شعور بأن ما نراه أو نحسه صحيح يجب أن يكون كما هو ، والعاطفة التي تستولي على مشاعرنا حينذاك هي عاطفة الاحساس بالجمال ، وهي في الغالب أقوى العواطف جميعها وأكثرها بقاء في الذاكرة - ويشاطرنا هذا الرأي الأستاذ أ . أ . ريتشاردز في كتابه « العلم والشعر » فهو يشبه العقل بمجموعة من الإبر المغناطيسية كل منها تؤثر في الأخرى ، وهي لذلك تستوى في خلوط واتجاهات مختلفة مؤرقة إلى أن يجيء الأثر الفني فتضطرب وتهتز ، وتتجه اتجاهات جديدة ، وقد كتب في ذلك يقول « ينضج الفرد وهو مجموعة واسعة من مراكز الاهتمام والشوق ، بعضها منظم وبعضها فوضي ، كما أن بعض مناحي شخصيته تكون قد نضجت واكتملت ، في حين يظل البعض الآخر معقدا ملتويا ، وهذا هو المركب المعقد المتباين العناصر الذي على القصيدة أن تخاطبه فتحدث فيه اضطرابا أحيانا ، وتكون أحيانا أخرى السبب في هدوئه واستقراره ، على أنها في أغلب الأحيان تقوم بالوظيفتين معا . . ومن

هذا يتبين أن للفن مهمتان، الأولى توفير الخبرة، والثانية توفير الراحة، أو ما سميناه الهروب للكيان المتعب . أما الخبرة فالفن يوفرها لنا على النحو الآتى، إذ قد يكون إحساسنا بخبرة ما غامضا أو ناقصا بعض الشيء فيوضحه لنا الأثر الفنى أو يكمله ، لأن الفنان بما أوتي من حساسية دقيقة يستطيع أن يربط بين العناصر التى تتألف منها الخبرة ربطا لا تقوى نحن عليه ، ولذلك كثيرا ما نقول بعد أن نقرأ قصيدة ما « هذه هى نفس مشاعرى ونفس أفكارى »

فالواقع أن أغلبنا لا يحسنون التعبير، مثال ذلك أننا قد نخرج فى الصباح فنحس بأشعة الشمس دافئة تلس وجوهنا ونراها تتعكس على أوراق الأشجار التى تتحرك فى خفة مع النسيم، ثم تطرق آذاننا زقزقة العصافير، ونلاحظ الظلال والألوان المختلفة التى يتداخل بعضها مع البعض الآخر — نحس كل هذا وأكثر منه فيداخلنا شعور قوى بالحياة ولكننا لا نستطيع أن نعبر عنه بأكثر من قولنا « هذا صباح جميل، — ثم يأتى الشاعر فيصوغ قصيدته من كل هذه الاحساسات، وعند ذلك يتضح لنا معنى الخبرة ويكتمل أثرها فى النفس اكتمالا لا يمكن أن يؤديه شيء آخر غير الفن — ومن الخبرات نوع آخر لا يستطيع إلا الفن أن يوفره لنا وأعنى به المعرفة فى أدق معانيها، أو الصلة بين الفرد وبين الكون، الأمر الذى يبدو أن العلم يوضحه لنا، ولكن العلم ناقص لأنه يعمل خلال العقل فقط، ولا يستطيع أن يفسر إلا العلاقات الآلية، أما الحقائق المطلقة فلا يقوى على إدراكها والالمام به إلا الفرد فى مجموعه عقلا وعاطفة معا، كما لا يستطيع أن يوفرها لنا إلا الفن الذى يتخذ من العقل والعاطفة مادة له — ومن ثم يتبين لنا أن عظمة الأثر الفنى



توقف على مدى وتنوع الخبرات التي يوفرها لنا ، فمسر حيات شكشير  
مثلا توفر لنا الشيء الكثير من النسلية فنستطيع ان نقتل الوقت بها في  
سهولة، ولكنها كذلك تكمل خبراتنا وتوضحها فيكتمل بها العقد الذي  
تألف منه شخصيتنا ، كما إننا نستطيع ان نستشف من خلالها اوجه كثيرة  
مختلفة للحقيقة المطلقة ، ولذلك يستطيع الفرد العادي واكثر الناس ثقافة  
وعلميا الاستمتاع بها على حد السواء - نخلص من هذا كله إلى أن الشعر  
يستطيع ان يوفر لنا خبرات معينة لا يستطيع سواه ان يوفرها ، وهي  
خبرات ضرورية إذا شاء الفرد ان يسعى إلى اكتمال شخصيته، على انه  
من العبث ان نحاول فهم الشعر والافادة منه دون ان ندرب انفسنا على  
قراءته تدريبا كافيا يؤهلنا لذلك . وهذا الجهد الذي يتطلبه الشعر منا  
جدير بأن نبذله لأن من نتائجه اكتمال شخصيتنا ، واتساع رقعة الحياة  
وزيادة وفرتها ودراك الحرية ، وهي امور تبدو معها الحياة شاقة عسيرة ،  
ولكن من منا يرغب في ان تكون غير ذلك ، فكما يقول بافل بافلوفيتش  
« ليست الحياة عادية بسيطة مطلقا ، أى أن يوسفوفنا ، ولا يمكن ان  
تكون كذلك إلا في اذهان البلاء ، فالحياة الحققة نصب وعذاب بل  
جنون أحيانا ، ولكنها جميلة رائعة - وحتى القبح الذي نلحه فيها أحيانا  
يمكن أن يكون جميلا .»

## الرواية في العصر الحديث

من الصعب أن نستعرض الرواية في العصر الحديث دون أن نقر بأنها قد تقدمت عما كانت عليه فيما مضى، فأنت لو قارنت الآثار الروائية العظيمة أمثال ما كتب فيلدينج وجين أوستين بروائع الرواية في عصرنا لا تضح لك بساطة الأولى بساطة تتجلى في المادة والأدوات التي صيغت بها ، على أن هذا التقدم بطيء لا تكاد تحسه لو أنك قارنت بين صناعة الأدب وصناعة السيارات، إذ يبدو أننا قد تعلمنا في بضعة قرون الشيء الكثير عن صنع الآلات، ولكننا لم نتعلم شيئاً مطلقاً عن صناعة الأدب، فنحن الآن لا نكتب أفضل مما كتب أسلافنا، وكل ما نستطيع فعله أن نبقى على حركتنا في هذا الاتجاه أو ذاك، ولكنها حركة تميل إلى أن تكون دائرية، لو أننا راقبناها من عل .

ونحن ننظر إلى أسلافنا نظرة بها الكثير من الحسد، لأنهم قد اجتازوا المعركة ووطدوا أقدامهم ، ولأننا نميل إلى الاعتقاد بأن النضال بالنسبة إليهم لم يكن قاسياً قسوته معنا . على أن هذا شأن مؤرخ الأدب تتركه له فهو الذي سيقدر لو أننا كنا الآن في بداية أو نهاية أو وسط فترة عظيمة من فترات الرواية ، وكل ما نعلمه هو أن أموراً معينة تلهمنا وأن طرقاً معينة تؤدي إلى الأرض الخصبة، وأن طرقاً أخرى تؤدي إلى الجذب والصحراء ، وعلى هذه الطرق سأقصر حديثي في هذه الكلمة .

بما لا شك فيه أننا نحمد كتاب الرواية المعاصرين أمثال ويلز وينيت

وجولز وزدى على أمور كثيرة، إلا أننا نحفظ بحبنا كاملاً لمن سبقوهم مباشرة أمثال هاردى وكونراد وهندسون، إذ أن ويلز واخوانه قد أنعشوا فينا آمالاً كبيرة ولكنهم ظلوا على الدوام يخيوننا، حتى أننا لا نملك إلا أن نشكرهم، لأنهم قد أبانوا لنا عن أمور كان يمكنهم فعلها بيد أنهم لم يفعلوها، وعن سبل لم نكن نستطيع أن نطرقها وربما لم نكن نرغب في طرقتها، ونحن إن شئنا أن نلخص اتهامنا لهؤلاء الكتاب في كلمة واحدة لما وجدنا أنسب من أن نصفهم بصفة المادية، فهم قد خيبروا أملنا لأنهم يعنون بالجسم دون الروح، حتى أننا أصبحنا نحس بأنه من الخير للرواية الإنجليزية أن توليهم ظهراً وأن تشير إلى الأمام بسرعة غير مبالية بهم، حتى لو أدى بها السير إلى الصحراء، ففي هذا على الأقل إنقاذ لروحها.

وهذه الصبغة المادية التي يصطبغون بها تختلف في كل منهم عن الآخر، وهي أظهر ما تكون في مستر بينيت، وهو أحذقهم للصنعة إذ يستطيع أن يصنع الكتاب صنعا محكما حتى يصعب على أدق النقاد أن يتبين فيه ثغرة أو فتحة يمكن للفساد أن يتطرق منها إليه، وهو بعد ذلك عامر بالحياة فشخصيات قصصه تعيش حياة موفورة غير متوقعة، ولكننا لا نملك ونحن نشاهدها إلا أن نسأل أنفسنا كيف تعيش ولم تعيش؟ . ونحن كلما أمعنا النظر فيها بدت لنا كأنها تهجر البيت الجميل في (المدن الخمسة) لتقضى وقتها في عربة وثيرة من عربات الدرجة الأولى بالسكك الحديدية، تقرر أجراً ساختلفة متعددة، وهي في رحلتها هذه المليئة بالتلف تهدف إلى شيء واحد، يتضح لنا كلما دققنا النظر، وأعنى به، النعيم الخالد الذي لا يتغير ولا ينقص، والذي يحس به المرء عندما يتخذ أحسن فنادق (برايتون) موطناً له. ونحن لا نستطيع أن نقول نفس الشيء عن مستر ويلز فماديته

لا تتضح خلال إحكامه لقصصه ، بل هي نتيجة لطيبة قلبه التي تضطره إلى أن يأخذ على عاتقه أداء المهام التي يجدر بموظفي الحكومة اداؤها ، وهو في زحمة أفكاره والحوادث التي يصوغ منها قصصه ، لا يتسنى له من الفراغ ما يمكنه من إدراك نقص وعجز الشخصيات الأدبية التي يخلقها ، ويكفيها في نقدنا لأرضه وسمائه على السواء ، انها قد خلقت ليقطنها من شخوصه امثال جونز ويتر ، فطبيعتهم الناقصة كفيلة بأن تفسد اى مثل اعلى او نظام يدبره لهم كرم خالقهم . أما مستر جولز ورذى فرغم اننا نقدر إنسانيته وكماله إلا اننا لا نستطيع ان نجد فيه ما تتطلبه .

فاذا كنا نسلم هذه الكتب جميعا بأنها مادية ، إنما نعني أن كتابها يعالجون فيها أموراً لا قيمة لها وانهم ينفقون جهداً كبيراً ، ويستخدمون قدرات جمّة ، ليجعلوا التافه والزائل يبدو على صورته الحقيقية الدائم ، وقد يبدو من قولنا هذا أننا نتطلب الكثير من الكاتب ، ولكننا لا نملك بعد قراءة هذه الروايات وأشباهاها ، إلا أن نسأل أنفسنا أهى جديرة بالكتابة أو بالقراءة ، وما هى قيمتها وما هو مغزاها ؟ وهل من الجائز أن مستر بينيت قد صنع جهازاً محكماً ليقبض به على الحياة ولكنها تفلت منه على الدوام ؟ فأنى أعتقد هذا النوع من الروايات المنتشرة الآن يفشل فى الاحتفاظ بما تتطلبه ، ولنسميه الحياة أو الروح أو الحقيقة أو الواقع ، ولكن الكاتب رغم هذا يستمر فى كتابة فصول قصته الجمّة العذ فى أناة ومثابة ، محاولاً أن يثبت التشابه الموجود بين قصته وبين الحياة ، ولكنه جهد ينفق فى غير موضعه ، حتى ليكاد يطمس نور الإدراك فى أذهاننا ، ويبدو به الكاتب كأنه قد وقع أسيراً فى يدى مستبد لا يرجم ، يتطلب منه أن يمدّه دائماً بالقصة تلو القصة ، وبالموضوع بعد الموضوع ، تقرأه بعد أن يكون الكاتب قد



صاغه في قالب يجعلك تصدقه فلا تملك أن تسأل نفسك هل الحياة هكذا ؟ وهل يجب أن تكون الروايات على هذه الصورة ؟ فإن اختبرت نفسك بدت لك الحياة تختلف عن هذا كل الاختلاف، وإن فحست عتلا عاديا في يوم عادى لوجدت أنه يتأثر بمؤثرات متعددة، بعضها تافه وبعضها غريب أو زائل أو حاد كالصلب، وهى تأتي من كل صوب، سيلا لا ينقطع من ذرات لا تحصى، وإذا تسقط على العقل وتصوغ نفسها فيما هو حياة يوم الاثنين أو يوم الثلاثاء تختلف قيمتها عما كانت عليه وتتغير أهميتها من ساعة لأخرى، وهكذا يتبين لنا لو أن الكاتب كان رجلا حرا بدل أن يكون رقيقا، ولو أنه استطاع أن يكتب ما يجب، لا ما يجب أن يكتب، وأن يبنى ما يكتب على أساس من احساساته، لا على أساس العرف والتقليد، لانعدم موضوع القصة ولانعدمت القصة المفرحة والقصة المحزنة وقصة الحب، وما إلى ذلك من أنواع الروايات. فليست الحياة عدة مصاييح غازية منسقة تنسيقا متوازنا، بل هى هالة من الضوء تحيط بنا من مبدأ الوعي إلى نهايته، وتشف عما تحيط به إشفافا ناقصا، ومهمة الروائى أن ينقل هذا الروح الدائم التغير الذى لا حدود له، مهما كان معقدا أو غريبا، دون أن يخلطه بأشياء دخيلة أو يضيف إليه عناصر خارجية من عنده - وأنا لا أعنى بهذا أن واجب الروائى أن يتوخى الشجاعة والأمانة فيما يكتب فحسب، بل أن مادة القصص تختلف قليلا عما تصورها لنا العادة والعرف، وهى تتمثل لنا فى كتابات نفر من الروائيين الناشئين أمثال مستر جيمس جويس، فهم يقتربون من الحياة أكثر من أسلافهم، ويحاولون جهدهم تسجيل ما يهمهم ويثيرهم فى أمانة وحرية لم ينعم بها أسلافهم، لأنهم يدينون بضرورة تسجيل الذرات كما تقع على العقل، وفى النظام الذى تسقط

به مهما بدا هذا النظام مهوشا أو غير واضح .  
وان كنا قد وصفنا مستر بينيت واخوانه بأنهم ماديين فإنا  
نستطيع أن نصف مستر جويس وأقرانه بأنهم روحين، إذ هو يعنى  
بالكشف عن وميض هذا الشعاع الذى يضيء العقل والروح، وهو فى  
سبيل ذلك قد لا يعبأ بالاعتبارات التقليدية، كالامكانية والتناسق وما إلى  
ذلك من المدلولات التى ظلت قرونا طويلة تعين خيال القارىء عندما  
يطلب منه تخيل أمر لا يستطيع أن يراه أو يلمسه . ومن ثم أصبحت  
المشكلة التى تواجه الكاتب الروائى الآن أن يتكر من السبل ما يمكنه من  
أن يعبر عن نفسه فى حرية تامة . وعليه أيضا أن لا يخشى التصريح بأنه  
يعنى الآن بأمور جديدة يجب أن يستمد مادته منها، وهى فى الغالب المسائل  
النفسية الغامضة ومن ثم كان لزاما عليه أن يتبع طرقا جديدة فى التعبير  
تمكنه من الابانة عنها وهى طرق لم يألفها أسلافنا من قبل، فان المعاصر  
أو الروسى فقط هو الذى يستطيع أن يحس أهمية الموقف الذى خلقه  
تشيكوف فى قصته التى سماها نجويسيب وفيها نرى نفرا من الجنود الروس  
مرضى على ظهر إحدى البواخر تبحر بهم عائدة إلى روسيا، وهم يتحدثون  
 ويفكرون ثم يموت احدهم فيبعد، ويستمر حديثهم مدة إلى ان يموت  
جويسيب نفسه، ويبدو كأنه جزيرة كبيرة، ثم يقذف به إلى البحر وتنتهى القصة.  
وفى هذا، كما ترى، يهتم الكاتب بأشياء لم يكن يتوقع أنه يهتم بها على الإطلاق،  
حتى ليدو لنا أنه لا يهتم بشيء مطلقا ولكن أعيننا ما تلبث أن تعتاد  
الضوء القاتم فتبين مواضع الأشياء ثم الأشياء نفسها، وعند ذلك ندرك  
أنها قصة كاملة عميقة أطاع الكاتب خياله فيها فضم هذا إلى ذاك وكون  
منها جميعا أثرا فنيا جديدا . ولكننا لا نستطيع أن نسميه محزنا أو مفرحا  
كما إننا لا نستطيع أن نقطع بأنه أقصوصة، إذ هى غامضة لا نهاية لها محددة،

ونحن نعرف أن الأقصوصة يجب أن تكون قصيرة وواضحة وذات نهاية ظاهرة .

وما دمتنا نتحدث عن القصص الانجليزي فلا بد من أن نشير إلى أثر القصة الروسية فيه، والتعرض للقصة الروسية يدفع الكاتب إلى الاحساس بان الكتابة عن اية قصة أخرى مضيعة للوقت ، فنحن إن رغبتنا في تفهم الروح والعقل لم نجد أمامنا ملجأ سواها، ونحن ان سئمتنا من ماديتنا لكفى أن نقرأ اقل كتابهم شأننا ليشفيانا من سئمتنا ، فهو بحق مولده يفهم النفس البشرية ويقدرها اكثر من غيره

« تعلم ان تكون قريبا من الناس ولكن لا تدع هذا القرب يأتي عن طريق العقل فذلك امر مستور ، بل عن طريق القلب - عن طريق حبك لهم . »

ففي كل كاتب روسي عظيم تبدو لنا صفات القديس، إن كانت القدسية تعني العطف على آلام الغير وحبهم والسعي إلى بلوغ نهاية معينة ، جدرة بأن تتطلب من الروح أضنى جهودها ، وصفة القديس هذه هي التي نحيرنا فيما نقرأ لهم وتوحي لنا بتفاهة ما نكتب ، ومعها تبدو الحياة على هيئة سلسلة لا تنقطع من الأسئلة التي لا نعرف الاجابة عليها ، والتي يظل صداها يتردد في اذهاننا، بعد ان ننتهي من قراءة القصة بوقت غير قصير، حتى تمتلئ قلوبنا باليأس وربما بالحلق ايضا، والكتاب الروس على حق فيما يفعلون فهم في الغالب يستطيعون أن يروا أبعد مما نرى، ولكن ربما كنا نرى أشياء لا يستطيعون هم رؤيتها، وإلا لما اختلط إحساسنا باليأس بشعورنا بالحلق، فهذا الأخير نتيجة لمدنية تختلف عن مدنيته، مدنية قديمة تعلمنا منها كيف نقاتل ونستمتع، بدل أن نفهم ونألم، والقصة الانجليزية من ستيرن إلى ميرديث تبين في وضوح عن حبنا الطبيعي للفسكاهة

والمرح، واستمتاعنا بجمال الكون، ومناحي نشاط العقل، وفتوة الجسم، ولكن من العبث هنا أن نقارن بين القصة الانجليزية والقصة الروسية، فكل منهما بعيدة عن الأخرى كل البعد، بيد أن هذه المقارنة تقيم دليلاً آخر على أن محيط الفن واسع عريض، يستطيع أن يتقبل كل شيء، وأنه لا نهاية لافقه، وأن كل طريقة وكل تجربة فيه ممكنة جائزة، مادامت تعتمد على أساس من الأمانة والصدق، ومن ثم كانت المادة الصالحة للقصة وهما لا وجود له، لأن كل شيء يصلح مادة للقصة. كل عاطفة وكل فكرة وكل صفة من صفات العقل والروح. وأن فن القصة لو تخيلناه قد بعث بيننا آدمياً مثلنا، لطلب منا أن نلعب ونمرح معه، كما نحترمه ونحبه، لأن هذا يحدد شبابه ويوطد أقدامه.



## الناقد

يشبه الناقد الرجل الذي يقول أنه يعرف ما يحب، ولكنه يختلف عنه في أنه يتطلب من غيره أن يقتنع بما يرى، وهي ظاهرة تدل في وضوح على وجود إيمان حقيقى بالأدب. فالناقد لا يمكن أن يتواضع، بل أن الغرض الأول الذى يسعى إليه هو أن يقنعنا بصحة وعدالة مبادئه، ليتسنى له نشر عقائده والتبشير بها، ومن ثم يمكن تعريف النقد فى أبسط مظاهره بأنه مجهود يقوم به الفرد لاقتناع المجموع بأن العقائد التى يدين بها هى وحدها جديرة بالاعتناق. وينتج عن هذا أن القارىء يحس أحيانا بأن الناقد يدين ككل مبشر آخر بأن الغاية تبرر الوسطة، فان نجح الناقد فى عمله استطاع أن يتم واحدا من أمور ثلاثة (١) فيوضح لنا المبهم فيما نقرأ، وينظم النص تنظيما يخرج من الفوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعده العهد الذى كتب فيه، وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره (٢) أو يقوم بدور المرشد لشاعرنا، وهى الشاعر التى أثارها الأثر الفنى، فيصنفها وفقا لأسبابها، ويقرر فى ضوء خبرته أى ميزة معينة من سمات العمل الفنى يمكن أن تكون مسئولة عن إثارة هذا الشعور أو ذاك فىنا. (٣) والأهم من هذا كله أنه يستطيع أن يوحّد أو يربط بين الخبرات التى نستخلصها من الحياة والخبرات التى يزودنا بها الأدب. ومن البديهي أن الناقد يستطيع أن يودى واحدا من هذه الأمور الثلاثة، أو ثلاثتها مجتمعة فى مقال واحد. أما الأمران الأولان فمن الصعب أن نحكم أيهما أهم،

فالتقاليد الأدبية وعلى الأخص الجامعة منها ، تفضل المهمة الأولى وتميزها على غيرها، على أن القارئ الحديث يميل إلى التقليل من شأن الناقد الذي يقصر نقده على شرح أو تقويم النص الأدبي، والسبب في هذا هو أن القارئ الحديث لا يقرأ إلا النصوص السهلة الممهدة، لأن النصوص القديمة كلها أو أغلبها قد شرحت ومهدت منذ زمن بعيد ، ومن ثم يمكن أن نقول بأن الأجيال القادمة لن ترى في هذا النوع من النقد النصي فائدة ما، فكل ما يكتب الكتاب الآن يحفظ بحيث لا يمكن أن يدمر أو تعبت به يد، كما أن الناقد المعاصر سيكون قد وضع كل ما يمكن أن يكون مهما فيما يكتب الكاتب المعاصر قبل وفاته، وحتى قبل أن يصبح جديرا بالشرح والتفسير .

أما النوع الثاني من النقد، وهو الذي يعنى بإرشادنا إلى بعض المشاعر المعينة التي يثيرها فينا الأثر الفني، فهو النوع السائد في هذه الأيام، والناقد من أصحاب هذه المدرسة يعرف أن هناك من المشاعر ما يشترك فيها جميع الناس، وإن إثارتها تتطلب وجود بعض الصفات المعينة بالأثر الفني، ولكن القارئ لا يعرف هذا، بل قد لا يستطيع التعرف على هذه الصفات ، رغم احساسه بالشعور الذي تثيره، ومن ثم كان عمل الناقد أن يقوده ويرشده، على أن النتيجة التي يصل إليها القارئ في أغلب الأحيان في هذا النوع من النقد، هي التعرف على ظواهر معينة دون إدراك السر في وجودها، وهو السر الذي عليه ان يستخلصه لنفسه، بعد جهد وزهد وتعب، لا في صومعة الناقد، بل في صومعة الكاتب نفسه .

ونحن نستطيع القول بأن النقد كتنقيد ابتداء في إنجلترا وانتهى بـارنولد، فقد سبقته فوضى رائعة، وأتى بعده طوفان طغى على كل مكان، فقد كان النقد إلى عهد ارنولد وفي عهده أيضا يعنى بقياس واستكشاف قيم معينة

يرى فيها أهمية كبرى ولو انها كانت تختلف من زمن إلى زمن، وربما كان حكمه على هذه القيم خاطئا في بعض الأحيان، وربما كان أحيانا أخرى يعلق عليها من الأهمية أكثر مما يجب، ولكنه كان يعرف دائما ماهي و اين هي، حتى ولو انحطت إلى مستوى القيم الأخلاقية العرفية البحتة - على أن للنقد التقليدي ميزة عظمى، وهي أنك تقرأه فلا تتعلم شيئا، ولكنه يعطيك صورة لما أحسست به، عندما قرأت النص الأدبي، وهي صورة تبقى معك ويتضح في ضوءها الأصل في ذهنك وشعورك، أما النقد الحديث فلا يفضل قيا على قيم أخرى، بل انه لا يسعى إلى البحث عن القيم مطلقا . والواقع أن العصر الحاضر يختلف عن كل ما سبقه من العصور الأدبية بخلوه من التحيز لمذهب دون الآخر، بل ويتحرره من كل ما نعى بمبادئ النقد وأصوله، وهذا امر له نفعه، ولكنه لا يخلو من الضرر، فقد أدى إلى شيء كبير من الفوضى التي ساعدت على وجودها إنتشار استعراض الكتب في الصحف واعتباره نوعا من أنواع النقد، وقد يكون هذا شأنه أحيانا، ولكن عندما يكتب الصحفي الناقد يقول « هذه اردأ قصة قرأتها منذ سنوات » لا يتخيل أحد انه قد بدأ يتعلم النقد وكأنه يقول « انا اعرف ما احب ولكنه ليس هذا » وقد أصبحت الكتابة وخاصة ما كان منها يعالج الكتب والكتاب، أكثر أنواع التعبير عن النفس إنتشارا. وأصبح امل كل شاب ناشئ يهتم بالأدب أن يكون ناقدًا، ولكن مما ينبعث على الأمل ان بعض هؤلاء النقاد الصحفيين قد بدأوا يدركون ما يتطلبون من الأدب. ولهذا الظاهرة دلالتها فان الأجيال التي تعرف ما تتطلب من الحياة يمكنها حتما ان تعرف ما تتطلب من الأدب بل وإن تنال ما تتطلبه في وقت قصير .

والحياة والأدب لفظتان الفنا استعمالهما للدلالة على خبرات منفصلة،  
والحقيقة أن قيمة الأدب ليست في أنه جزء من الحياة فحسب بل حياة  
بأكملها - أو ند للحياة نفسها - أو الحياة المكتملة - كما تصفه (اليس مينيل) -  
ومهمة الناقد أن يوفق بين هذه الحقائق الثلاث، فكما يقول وردزورث  
« أن مصيرنا وكيان القلب ووطنه في اللانهايات ، - ورغم أن العقل  
البشرى يستطيع أن يدرك الأمور الملموسة المحددة إلا أن مصيره ، كما  
يقول الشاعر ، يتوقف على أمور لا يمكن أن يدركها إدراكا كلياً ، ومن  
ثم كان عمل الناقد الحقيقي ، كما هو عمل الشاعر ، أن يجعل هذا الإدراك  
أكمل ما يمكن أن يكون ، ولكن الحدود التي يعمل فيها أكثر تفصيلاً  
من هذه التي يعمل فيها الشاعر ، إذ يجب عليه أن يوحد بين الخبرة التي  
نسميها الحياة والخبرة التي نستخلصها من عالم الأدب ، وهو العالم الذي  
يبدو لكل من يعرفه أكثر حقيقة وقوة من عالم المراثيات الذي نعيش  
فيه ، فمن منا لم يشك مرة أو مرات في حقيقة البيوت التي يراها والأرصعة  
التي يسير فوقها وهو يطرق شارعاً من الشوارع المألوفة لديه ، والتي طرقها  
قبل ذلك عشرات المرات ، ولكن من منا قد قرأ ملتون وخامره الشك في  
هذه الآيات :

هكذا تعود الفصول مع السنة ولكن لا يعود إلى  
النهار أو اقتراب المساء أو الصباح الحلو البهي  
أو منظر زهور الزيبع أو ورود الصيف  
أو قطعان البقر أو الوجه البشرى المقدس

ونحن قد ننسى بعد حين ما جربنا وخبرنا من عواصف ، ولكننا  
نذكر بالتفصيل العاصفة التي دمرت ستيرفورت ولا يمكن أن ننساها -



نعم ليس هذا شأننا جميعا فننا من يرفض أن يعرف هذا العالم ( كما رفض ابليس معرفة الله وآثر الشر عليه )، ولكنها مسألة تتوقف على الاختيار، ولا تدل على أن الرفض على حق ما — بيد أننا لا نعرف ماهية هذه القوة، وأكبر الظن أن مصدرها في أنها تثير فينا إحساسا بأن الحياة ليست كما تبدو لنا فحسب، بل هي أكثر من هذا وأبعد مدى وأوسع أفقا، وإن بها أشياء لا نستطيع إدراكها ولكنها قائمة وستقوم ما قامت الحياة — فكل ما نعرفه في الحياة نعرفه بعد ذلك في الشعر، ولكن على وجه أكمل وأوضح — وفي استطاعة الإنسان أن يعرف في الشعر حتى الألم واليأس، المله ويأسه، ولكنها في هذه الحالة تنقلب من أمور عقيمة إلى أمور منتجة مشمرة مليئة بالحياة .

كتب ويردزورث في نهاية ( المقدمة ) الآيات التالية يشرح بها مهمة الشاعر :

نحن أنبياء الطبيعة — نتحدث إليهم فنلهمهم  
إلهاما يبقى معهم ما دامت الحياة، يوحى به  
العقل ويقويه الإيمان — فكل ما نحب  
سنجعل غيرنا يحبه، وسنعلمهم كيف يحبونه  
وسنفسر لهم كيف أن العقل يمكن أن يكون  
أجمل من الأرض التي يقطنها آلاف المرات،  
وكيف أن جماله يمكن أن يدوم، رغم كل شيء،  
ورغم ما قد يصيب آمال ومخاوف الناس من تغير  
لأن الروح التي يستمد منها مادته روح مقدسة.

هل أكون مغاليا إذا قلت بأن هذا هو

أيضا عمل الناقد؟

## المذهب الواقعي وفن الدراما (١)

في المسرح الأغريق : أول ما يتبادر إلى ذهن الباحث في هذا الموضوع أن ينقب عن الواقعية في عناصر الدراما الثلاثة : في الموضوع والأشخاص والأسلوب . غير أن نسبة الواقعية في كل من هذه الأجزاء قد تختلف نظريا — أي فيما يكتبه نقاد العصر عن الفن المسرحي — عما يباشر عمليا فوق مسرح العصر . ولذلك رأينا من الأوفق في معالجة هذا الموضوع أن نلقى نظرة سريعة على النقد المسرحي تتبعها بمطابقة هذا النقد للمسرح نفسه . والناقد الوحيد الذي نستطيع الاعتماد عليه في حديثنا عن المسرح الأغريق هو أرسطو .

كتب ( أرسطو ) في رسالته عن الشعر يتحدث عن الواقعية في الموضوع قال : « يتضح مما سبق أن مهمة الشاعر هي أن يصف — لا الشيء الذي حدث — بل الشيء الذي من المحتمل وقوعه ، أي ما قد يكون ممكنا أَوْ ضروريا . وعلى هذا فوحدة الموضوع إنما تنشأ من مبادئ الواقعية الأصلية ؛ فحوادث القصة يجب أن يتصل بعضها ببعض اتصالا ممكنا أو ضروريا تحتها ظروف القصة نفسها وجوها الخاص بها . وكتب هذا الناقد عن أسلوب القصة المسرحية قال : « يمكننا الآن أن نرى أن على الكاتب أن يخفي نفسه حتى يستطيع أن يتحدث طبيعيا لاصناعيا . ومن الجدير بالذكر هنا أن الأثر الذي يحدثه أسلوب ( شكسبير ) على المسرح لا يختلف واقعا عن الأثر الذي يحدثه أسلوب ( أوسكار وايلد ) ، أو

(١) هذا البحث ملخص لرسالة تقدم بها المؤلف إلى جامعة كمبريدج وحصل بها على

(كونجريف) أو (شريدان) أو (برناردشو) . أما عن شخصيات  
الدرامة فقد قال أرسطو: « من البدهى أن أشخاص القصة أما أن يكونوا  
أشخاصا صالحين أو طالحين - ويتبع هذا أن بطل القصة أما أن يكون  
فوق مستوانا الخلق والاجتماعى ، أو تحت هذا المستوى - أو فى نفس  
المستوى ومثلنا تماما ، غير أن من يتأمل الدراماة الأغريقية لا يجد فيها  
متسعا لهذا الصنف الثالث من الشخصيات التى هى فى مستوانا ومثلنا تماما -  
على أن ذلك لا يمنع أن يكون للدرامة الأغريقية الحظ الأوفر من  
الواقعية وأن تكون بعيدة بعدا شاسعا عن كل ما هو رمزى أو مثالى .  
وقد يبدو هذا مخالفا للألوف - غريبا - غير أننا سنحاول بسطه وتفصيله .

(فالتراجيدية) الأغريقية تعالج فى مجموعها ماضى الاغريق وأساطيرهم،  
وهى لذلك يمكن ان تعد ضمن القصة التاريخية ، ويتضح قولنا هذا أن  
استطعنا تصور جماعة المتفرجين فى مسرح اثينا ، عند ازدهار الدراماة  
وانتشارها . فقد كان هؤلاء القوم على قسط من البداوة يسمح لهم بأن  
يعدوا كل ما نظمته الشعراء من قصص الآلهة وانصاف الآلهة تاريخا قوميا  
لبلدهم وشعبهم ، وان ما نراه نحن اليوم غريبا خرافيا فى شعر أولئك  
الشعراء مثل ظهور الآلهة على المسرح ، او انبعاث الأشباح من قبورها ،  
لم يكن هكذا غريبا او خرافيا عند الاغريق الأوائل ، بل كان حقيقة  
ترى وتاريخا يقص - نسبة إلى دينهم وحياتهم وقوة خيالهم الطفل - أما  
ان الدراماة التاريخية هى اقرب انواع هذا الفن إلى الواقع والحياة فهذا  
بما لا ريب فيه - وقد كتب الناقد الانجيزى (كولريدج) يقول : « لأجل  
ان تكون الدراماة حقيقة تاريخية يجب ان يعالج موضوعها تاريخ القوم  
الذين تمثل لهم وتقضى عليهم ، - ونحن إذا انعمنا النظر قليلا وجدنا ان

من الصعب او من المستحيل ان تنشأ لشعب عاطفة وطنية ما لم يكن هذا الشعب على علم - ولو خطأ - بتاريخه وتاريخ بلده ، ومن هذا ينتج انه في الدراما التاريخية تكون العلاقة بين حوادث القصة على المسرح وبين المتفرج على مقعده قوية متصلة اقوى منها في أى نوع آخر من أنواع الأدب المسرحى . ومن المشاهد ان الكاتب المسرحى يتوخى ذكر هزائم التاريخ وسقطات الأبطال وفشلهم ، فان هو ذكرها فإنما يذكرها معكوسة فلا توحي إلى نفس المتفرج بأسا ولاخية ، ولكن تشعلها حماسة ووطنية؛ وانا لاذكر حظ الشاعر الأثينى البائس الذى بنى قصته على فشل ( اثينا ) البحرى فى حربها مع ( اسبرطة ) ، فكانت النتيجة ان الزمه قومه بدفع قسط من المال كبير عقابا له وتأديبا واطهارا لاحتجاجهم وسخطهم .

نخلال هذا الشعور الذى تتأجج به نفس المشاهد ، وخلال احساسه بوحدة بلده وقوميته واتصال ماضيه بحاضره ؛ تقوى حوادث القصة التاريخية على المسرح احساسه هو نفسه وكيانه ، كما يقوى وجوده هو حقيقة القصة وصحتها ولونها الواقعى . ومهما يكن فى المسرحية التاريخية من شذوذ أو بعد عن الامكانية فان لونها الواقعى يظل اقوى الألوان جميعا ما دام التاريخ يكسوها ويظلمها بظله .

غير ان هناك مأخذا واحدا ، هو ان ابطال تلك المسرحية هم دائما ابدا فوق المستوى الاجتماعى العادى .

الدراما الرومانية : لم تقدم ( التراجيدية ) عند الرومان عما كانت عليه عند اسلافهم الإغريق - ان لم تكن قد انحطت وضعفت ؛ اما فى ( الكوميديا ) فقد كتب الناقد اللاتينى ( دوناتس ) ما قديدهش له اقطاب المذهب الواقعى الحديث ، قال : « الكوميدي هى مرآة الحياة البشرية »



وهو يذكر في موضع آخر ان « الكوميديّة » تصف اشخاصا معينين تتكون حياتهم من حوادث بسيطة عادية في حين ان ( التراجيدية ) تختار لمسرحها قاعات الملوك *aulis regis* الذين تتكون حياتهم من حوادث جسام ذات اثر خطير . وقد اصبحت مطابقة ( الكوميديّة ) الرومانية للحياة والواقع أمرا مشهورا عند كل من قرأها . فأسلوب كاتبها ( ترينس ) و ( بلوتس ) هو اقرب اساليب الآداب القديمة إلى اللغة القومية ، كما ان جل أبطالها هم من الطبقة الوسطى ، وحوادثها بسيطة عادية كثيرا ما قد تقع للقارئ ماو للمشاهد في حياته الخاصة .

إلى هذا الحد كانت ( الكوميديّة ) الرومانية تطابق الواقع ، غير اننا نشاهد فيها اتجاها غريبا يتنافى مع صبغتها الواقعية ، واعنى به ( تصنيف الشخصيات ) وينحو هذا الاتجاه نحو اختيار طراز خاص لكل شخصية من الشخصيات . فللابن طراز خاص معروف به لدى كل كتاب المسرح ورواده . كذلك لكل من العبد والاب والعاشر وكل شخصية يتكون منها المسرح طراز خاص ؛ فلكل منهم احاديث خاصة ، وملابس خاصة ، وصفات خاصة يعترف بها الجميع ، حتى ان لوهم الانساني وصبغتهم الواقعية تكاد تكون معدومة على المسرح .

الدرامة الإنجليزية في عصر شكسبير : ازدهرت الدرامّة في هذا

العصر بانواعها الثلاثة : التاريخية والبيئية والشعرية او الغرامية . اما النوع الأول فقد تحدثنا عنه وسنتحدث الآن عن اللون الواقعي في كل من النوعين الآخرين

يحسب الكثير من الناس ان الشعر يتعارض مع الحياة والواقع ،

وأن القصة الشعرية يجب أن تكون بعيدة كل البعد عن الحياة وخالية كل الخلو من اللون الواقعي ، غير أن هذا الظن - في رأي - خاطيء كل الخطأ .

وأن أوضح تعريف للشعر أن نقول أنه ترتيب تجارب الشاعر في الحياة ترتيباً خيالياً عكس كل ترتيب آخر فكري أو فلسفي . والشعر على العموم يأخذ شكلاً من تعبيرين : فهو إما أن يأخذ شكل الأسطورة ، أو شكل المجاز والصورة أو شكل الأسطورة والمجاز معاً . فشعر (ملتون) مثلاً يأخذ شكل الأسطورة ، وشعر (دن) يأخذ شكل المجاز والصورة . أما في مسرحيات شكسبير العظمى فالشعر في القصة نفسها - في الموضوع - قبل أن يكون في الكلام والصورة - ونحن إن قصرنا الشعر على الكلام والألفاظ وجرّدنا منه موضوع القصة فاخترناه موضوعاً ثرياً بما قد يقع كل ساعة وكل يوم كان الأثر الذي لابد أن تحدثه القصة أثراً ضعيفاً بعيداً عن الواقع والحقيقة ، وليس معنى الواقعية أن تكون القصة خالية من الشعر ، فوجود الشعر ، لا يمنع وجود هذا اللون ، بل هو قد يقويه ويزيده نضرة ووضوحاً ، ويكفي أن يفكر المشاهد في نفسه أنه لو حدث له ما يرى في القصة أمامه ، ولو كانت له من الصفات مثل ما للبطل نفسه فسيحدث الحادث بنفس الطريقة ومثلما يحدث للبطل تماماً .

وقد يعترض البعض بأن اللغة الشعرية تجرد الكلام من لونه الواقعي . ولكن من منا قد دهش لروميو يتحدث شعراً ، أو (هاملت) يناجي نفسه ويحدثها حديثاً ، لو أن (شكسبير) صاغه صياغة غير الشعر لجام باهتا ، ضعيفاً ، لا يؤدي معنى ، ولا يحمل صورة . وإن من يقرأ قصة

شكسبير ( أنطونيو وكايو باتره ) ، ثم يقرأ بعدها قصة شو ( قيصر وكايو باتره ) ، والأولى شعر والثانية نثر - ليرى إلى أى حد استطاع شكسبير أن يكسو القصة بشعره لونا واقعيا قويا ، فى حين أنه لا يتالك نفسه من الضحك أو ذوقه من النغور عندما يسمع ( كايو باتره ) تودع قيصر قائلة :

### Good Bye, Ceasar

فلأجل أن يكون الشاعر واقعيا يجب أن يكون الشعر فى عناصر قصته الثلاثة : فى موضوعها وأبطالها وأسلوبها، وأن من تأمل ( شكسبير ) من كل ناحية يتضح له أن الشاعر الكبير كان إمام الواقعيين وسيدهم ، فهو يسمعك شعراً ولكنه شعر يصف الحياة أدق وصف - حياة الجسم وحياة الروح - وأنت تحس وأنت تقرأه أن ( اياجو ) ما كان يستطيع أن يقول غير ما قاله وأن هملت ما كان يستطيع أن يفعل غير ما فعله .

ولقد قرأت قصة ( مكبث ) مراراً فكنت فى كل مرة أقف مبهوراً أمام هذه السطور يحادث بها ( مكبث ) نفسه بعد أن منته الساحرات أمانهن الخلافة ، فأصبح فى حيرة من أمره وأضحى خياله ملتهباً وعقله مشتتاً .

المخاوف الجاضرة أقل عناء من التخيلات الواسعة البعيدة ، وأن عقلى الذى لم يقتل بعد كل القتل - يعصف هكذا بكيانى كله - حتى لقد قبر الفكر فى الحلم والتخيل ، ولم يبق كائناً أسمى غير كل ما هو ليس بكائن ، . أقول أن شاعراً غير ( شكسبير ) ما كان يستطيع أن يعطينا وصفاً أدق من هذا ، وأكثر مطابقة للواقع والحقيقة ، لو استطعنا

تأمل حالة ( مكبث ) الذهنية وهو يلفظ تلك الكلمات - و ( شكسبير )  
دائم الجهد في أن يصبغ قصصه باللون الواقعي فتراه في أعظم قصصه  
( التراجيدية ) يدخل فصولا وأشخاصا مضحكة خفيفة ، تقرب ما بين  
جو القصة وبين جو الحياة العادية - والاثر الواقعي الذي ينشأ من هذا  
لا ينتج من أن المضحك والمبكي يسيران جنباً إلى جنب في حياتنا ، بل  
لأن اللون الواقعي في الشخصية المضحكة أشد وأظهر منه في شخصيات  
( التراجيدية ) .

فالشخصية المضحكة هي في الغالب تحت مستوانا الاجتماعي ، ولذلك  
نميل نحن إلى تصديق صحتها والاعتقاد بوجودها أكثر من ميلنا إلى  
الاعتقاد بوجود شخصية أو شخصيات فوق مستوانا ، ومن هذا كان  
شكسبير يستخدم أهل الطبقة الدنيا ليصبغ الكثير من قصصه بلون  
واقعي ، خذ مثلاً شخصيتي حافري القبور في ( هملت ) والبستاني في  
( ريتشارد الثاني ) ، وجماعة الممثلين القرويين في ( حلم منتصف ليلة صيف ) ،  
وظهور شخصية ( فالستاف ) الفكاهة بعد كل من الممركتين في ( هنري  
الرابع ) وظهور شخصية المهرج ( الفول ) في منظر العاصفة في ( الملك  
لير ) ، والأمثلة غير هذه كثيرة ، كما أن ( شكسبير ) لا ينهى المسرحية بحوادث  
القصة الأساسية ، بل يعرض عليك فصلاً وربما عرض فصولاً لا قيمة لها في  
القصة ، غير أنها تكسيها لونا واقعياً يدل على أن الحياة مازالت كما هي بعد  
موت بطل الرواية أو بطلتها .

الدرامة الانجليزية في عهد ( دريدن ) : من أهم ما يميز هذا العصر -  
منتصف وأواخر القرن السابع عشر - إبتشار عادة غريبة ، وهي محاولة  
حل كل شيء في الوجود بواسطة العقل والتفكير وقد كان ( بوالو ) على



حق حينما قال : « إن ديكرت قد ذبح الشعر » ، على أن هذه العادة نشأت نتيجة لحضارة هذا العصر التي كانت قائمة على اكتاف الطبقة الوسطى ، ونحن لانجد عصرا من عصور انجلترا كان نصيب الفلاح فيه أقل مما كان في ذلك العصر ، مع أن مادة الفن الغزيرة تأتي دائما من الفلاح حيث يعيش الإنسين جنبا إلى جنب مع الطبيعة ، ويواجه صعابها وشؤونها كل ساعة وكل يوم فيتحايل على فهمها وإدراك أسرارها لا بالعلم والتفكير بل بالدين والفن .

في هذا العصر لبست الدراماة ثوب النثر وأخذت ( الكوميديا ) تنقد عادات الناس وأحوالهم ، فهي تارة ساخرة وتارة مهذبة ناعمة ، وأخرى مستهترة مهتكة ، على أن حوادثها وشخصياتها كانت كثيرة المطابقة للواقع ، حتى أن بعض الكتاب كان يبنى قصصه بناء تاما على حوادث شخصية وقعت له أو لمن يعرفهم ، وإن كان ثمة شيء ينقص من واقعية هذه ( الكوميديا ) فهو أن الكاتب كان كثير الحضور والظهور في قصته ، فهو يكاد يكون دائم الحديث على ألسنة أبطاله ، إما ناصحا أو متفككا أو ناقدا أو جاعلا هؤلاء الأبطال الذين لا يمتنون للشعر بسبب ، وللحياة اليومية بكل سبب ، يتحدثون بلغة هي أبعد ما تكون عن لغة الحديث العادية . أما ( التراجيدية ) فقد اتجهت اتجاهها آخر كان فيه القضاء عليها ، فباتت تصور عالما كله بطولة وحب وشجاعة ، وأضحى أبطالها آلات تتغنى بالفضيلة والطهر والمروءة في كلام موزون مقفى ثقيل على الأذن لامرونة فيه ولا عبقرية ، وإنما كان هذا التصوير الخاطئ للحياة رد فعل للجواالاباحي المستهتر الذي كان يعيش فيه شعراء العصر وطبقته العليا . كما كانت الفضيلة

والبطولة - مثل الفروسية الأعلى في القرون الوسطى - رد فعل لخلو الحياة في ذلك العصر خلوا يكاد يكون تاما من كل ما هو فاضل برىء .

نهضة الدراما في القرن التاسع عشر : كانت حياة المسرح الانجليزي

في القرن الثامن عشر حياة خاملة لانشاط فيها ولا جدة ، ولو أن نجما أو نجمين سطعا في سماءه ثم أفلا ، وأعنى بهما (شريدان) و(جولدسميث). والآن ونحن نريد أن نعالج نهضة القرن الفائت يجدر بنا أن نذكر شيئا عن كل من الاتباعية (الكلاسيكزم) مذهب العهد المنقرض والابتداعية (الرومانتيزم) مذهب العهد الناهض الجديد . والحق أن كلا المذهبين ينشأ عن وجهة نظر خاصة نحو الطبيعة البشرية . (فالاتباعية) تعتبر الانسان حيوانا حقيرا بطبيعته ، وتعتبر أنه لا يستطيع أن يرقى وينهض إلا بالطاعة وحكم النفس والعمل الدائم . ومن هذا كانت الطاعة وضبط النفس أظهر مميزات هذا المذهب ، وأنت تجدتها تتجلى في الفن (الاتباعى) في دقة الأشكال والأوضاع . وفي صقلها صقلا تاما ، ثم في خلوه من كل ما من شأنه التطرف والعنف . أما الابتداعية فتعتبر الانسان نبلا بطبيعته ، غير أن الأوضاع والأنظمة التي وضعها لنفسه هي التي حطت من قيمته وجعلته ذليلا ضعيفا . وأن عبارة «روسو» الافتتاحية في كتابه العقد الاجتماعي : «الانسان حر بطبيعته ولكنه يجد نفسه مكبلا بالقيود اينما كان» هي أول تعبير صادق (للابتداعية) وهي تتجلى في الفن في نبذ متعمد لكل القواعد والتعاريف وفي الاعتماد اعتمادا كليا تاما على قوة تعبير الفنان تعبيراً لا يقيدده شكل ولا تحده قاعدة ، فان اراد الفنان (الابتداعى) أن يعالج الطبيعة لم يكن محتاجا إلى الفلسفة تقوده وتهديه ، كما كان يفعل شعراء وكتاب القرنين السابع والثامن عشر ، بل ان عليه

ان يلاحظ ظواهرها فقط ، وان يدون ملاحظاته دون تعديلا ، ولا تهذيب .  
ومن هذا يتضح قرب المذهب ( الابتداعي ) من المذهب الواقعي ،  
اعنى اتجاه ( الابتداعية ) اتجاها واقعيا قويا بطبيعتها ، واتصالها اتصالا  
اساسيا بالحقيقة والواقع . وان شعر الشاعر الانجليزى ( ورد سورت )  
ونظريته فى الأسلوب الشعرى ، ان يكون خليطا من الأساليب والألفاظ  
التي يتحدث بها الناس فى حياتهم العادية ، لشاهد على ذلك .

ومما يشاهد فى الدراما فى أواخر القرن التاسع عشر نبذ بعض  
كتابها - عن عقيدة وعمد - كل ما هو شعرى نبذا تاما كاملا . ولقد  
نشأ هذا عن رغبة أصحاب المذهب الجديد فى إدخال طرق البحث العلمية  
فى الأدب إذ يجب أن تكون الملاحظة دقيقة لا تحيز فيها كما يجب أن  
يكون الملاحظ مختفيا لا أثر لوجه نظره الخاصة ، بل يدون كل ما يلاحظه  
تدوينا صادقا واضحا . وقد كتب ( زولا ) يقول : ( لقد ترك  
الكيميائيون اليوم البحث عن الذهب - على أنهم لو اهتموا يوما  
إلى صنعه فسيكون دليلهم البحث العلمى الجديد ، وانى أشبه نفسى بهم -  
فأنا أكد وأبحث محاولا إتمام الطريقة الحديثة التى ستهدينا ولا ريب  
شيئا فشيئا إلى الحقيقة كاملة ) على أن ( زولا ) نفسه كان يدرك أن  
الدراما لأجل أن تكون فنا يجب أن تجمع عناصر أخرى غير عناصر  
العلم . وهو يذهب فى كتابة أخرى له إلى أن للواقعية نفسها لونا شعريا  
فنيا لا يستطيع أحد إنكاره إذ يقول : « من يستطيع أن ينكر ان فى  
حجرة العامل الفقير شعرا أكثر مما فى قصور التاريخ جميعها ؟ » .

ومن ظواهر هذه الواقعية العلمية التى ظلت تسود الدراما منذ تهبطها  
فى أواخر القرن الماضى إلى عهدنا الحالى ظاهرة التشاؤم والانتقاص .

والحق أن الواقع والتشاؤم يسيران دائما جنبا إلى جنب ، فالعقل الإنسانى يميل إلى صبغ ما يخشى حدوثه بصبغة الحقيقة ، وما يرجوه وما يأمله بصبغة الحلم والخيال ، ولقد كانت آلهة الإنسان الفطرى - وقد كان يخافها كل الخوف - أقوى فى مخيلته وأوضح شكلا من حوادث حياته اليومية .

### أقطاب النهضة الحديثة : أتون تشيكوف

تبين شخصية ( تشيكوف ) وجو مسرحياته الخاص وأسلوبها انه أول من حقق المثل الأعلى للواقعية بين الكتاب الحديثين ، فتشاؤمه ونظرته الخاصة نحو الحياة تبدو كأنها ليست نظرة شخصية خاصة به بل إن نظرة اهل عصره العامة - نظرة الروسى البائس الفقير الذى كان يعيش فى روسيا فى القرن الماضى فانت ، لا نجد ( لتشيكوف ) دعاية خاصة يدعو بها أو عقيدة يدافع عنها ، بل هو يصور الحياة كما يراها هادئا قابعا مختلفا وراء صورته ...

هنريك ابسن : كذلك مسرحيات هذا الكاتب النرويجى هى مثل أعلى للواقعية الحديثة ، ولو أنها تختلف كثيرا عن كتابات ( تشيكوف ) ولقد تبدو قصصه - لأول نظرة - قصصا تعالج شئوننا اجتماعية مثل الزواج وتحرير المرأة وغير ذلك ، ولقد يتبادر إلى ذهن القارىء انه بزوال هذه الشئون وحلها ستزول قيمة القصص وتقل أهميتها . على ان هذا الزعم خاطئ فروح ( ابسن ) ليست بروح المصلح الاجتماعى فحسب ، بل هى قبل كل شئ روح شاعر كان إذا ما فكر فى مشكلة اجتماعية ملكت عليه كل حواسه فأصبح لا يرى للعيش قيمة إذا هو لم يهتد إلى حلها وإزالة خطرها .



ومسرحيات ( برنارد شو ) تعالج هي الأخرى موضوعات اجتماعية على أن الفرق بين الكاتبين عظيم، فعالجه ( شو ) لموضوعاته هي معالجة عليية بحتة، أعني أنها لا تهمة شخصيا بل اجتماعيا - أما مع ( ايبسن ) فهي كما قدمت موضوعات شخصية قبل أن تكون اجتماعية أو عالمية - موضوعات تهمة مباشرة كأنما كان يتعلق بها كيانه ووجوده، وقد كتب ( ايبسن ) مرة يقول : « كل ما أكتبه له علاقة وطيدة بكل ما أحيا خلاله، وفي كل قصة أو قصيدة أكتبها أبغى تحرير نفسي وخلصها . » ومن الجلي أن هذا يختلف كثيرا عن تفكير الكاتب الإيرلندي الذي يهيمه تحرير انجلترا قبل تحرير نفسه هو ، وقد كان تحرير الترويج بهم ( ايبسن ) أيضا ، على أن الأهمية لم تأت مباشرة ، بل أتت عن طريق نفسه وروحه . ولقد يبدو من حديثنا هذا أن مسرح ( شو ) أكثر مطابقة للواقع وللروح العملية الجديدة من مسرح ( ايبسن ) على أن هذا خطأ وعكسه صحيح .

والسبب في ذلك هو أن الناس يختلفون في آرائهم أكثر مما قد يختلفون في مشاعرهم وإحساساتهم ( فيرنارد شو ) الذي يعتمد اعتمادا كلياً على الفكرة والرأى، والذي يعيب مسرحياته من الجهة الواقعية كثرة ظهور المؤلف في القصة - سيهرم ويذوى عندما تهرم الموضوعات التي يعالجها وتموت . أما ( ايبسن ) الذي لا يعتمد على الفكرة اعتماد ( شو ) والذي لا يجعل من أبطال مسرحه ألا عيب ودمى لا قيمة لها إلا إظهار الفكرة والدعاية لها ، بل يجعل منهم اشخاصاً آدميين نافذاً إلى اعماق نفوسهم - مظهرها منها ما قد خفي ومضيتها ما قد اظلم أو قتم - فسيظل حياً ما دام الانسان والنفس البشرية حية على ما هي عليه .

ويرينا ( ايبسن ) ان اعلى انواع الواقعية فى الدراما كما فى كل فن آخر - إنما يعتمد على الخيال القوى الوثاب الذى يستطيع ان يعالج مسائله الشخصية معالجة يفهمها الجميع وتصل إلى كل القلوب حتى لقد تبدو لها وكأنها مسائلها هى لا مسائل الشاعر ، ونبضاتها هى قد سجلت على الورق لا نبضات الكاتب النرويجى او الروسى او الانجليزى ، وعلى هذا ففى معنى ادق مما كان يقصده الفيلسوف الاغريقى ( ارسطو ) تكون شخصيات مثل هذه الدراما ( مثلنا تماما . )

فليست الواقعية وليدة بحث على او مذهب او عصر خاص ، بل هى جزء لا يفصل عن الشاعرية الفذة والخيال القوى الذى يصور لك ما يرسمه تصويرا حيا قويا ، يجعلك تراه وتؤمن به وتشارك فيه حسا وعاطفة وفكرا .







04



Bibliotheca Alexandrina



0602477